

Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.3975>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Alicja Helman

Związki kultury muzycznej i filmowej

Słowa kluczowe:

muzyka filmowa;
muzyka autonomiczna;
film dźwiękowy;
Konferencja Kompozytorów
i Krytyków Muzycznych 1949;
Stefania Łobaczewska;
Alicja Helman

Abstrakt

Przedmiotem refleksji jest miejsce i funkcja muzyki w filmie, z uwzględnieniem czynników politycznych warunkujących sytuację w polskiej kulturze po II wojnie światowej. W ryśie historycznym autorka wyróżnia trzy okresy. Pierwszy to lata 1945-1949, kiedy po okresie okupacji twórcy dążyli do odzyskania kontaktu z szeroką publicznością, w czym istotny udział miały teatr i film. Pozostawało to w zgodzie z politycznym postulatem sztuki dla mas przy zachowaniu względnej swobody formalnej. Drugi obejmuje lata 1950-1954 – rozpoczęto wówczas wdrażanie doktryny realizmu socjalistycznego ogłoszonej podczas Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w sierpniu 1949 r. W praktyce oznaczało to powrót do tradycji muzycznych XIX w., ze szczególnym uwzględnieniem inspiracji folklorystycznych, co znajdowało odbicie również w muzyce filmowej. Ostatnia część artykułu dotyczy lat 1955-1964: czasu względnej wolności artystycznej oraz powrotu do muzyki eksperymentalnej i nowoczesnej, związanego między innymi z rozwojem oraz doskonaleniem technik nagraniowych. **(Materiał nierecenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 53-54, s. 72-85).**

Problem kontaktów, związków i wpływów wzajemnych kultury filmowej i kultury muzycznej w Polsce dopiero w dwudziestoleciu powojennym stał się aktualny. Dotąd bowiem te dwie dziedziny, z których jedna stanowiła przede wszystkim masową rozrywkę, druga zaś miała charakter sztuki elitarnej, niewiele miały ze sobą wspólnego. Najbardziej oczywistym dokumentem takiego stanu rzeczy jest muzyka w polskim filmie międzywojennym, niezmiernie daleka wszystkim, co nurtowało muzykę estradową tego okresu. Wśród nazwisk kompozytorów filmowych tylko sporadycznie znajdujemy nazwiska twórców z prawdziwego zdarzenia. Jerzy Toeplitz¹ zwraca uwagę na ten fakt, wymieniając takie tytuły, jak *Przybłęda* (muz. Jana Maklakiewicza), *Dzikie pola* (muz. Romana Palestra) i *Janko Muzykant* (muz. Grzegorza Fitelberga). Poza tymi wyjątkami między kierunkiem poszukiwań i zainteresowaniami czołówki kompozytorów okresu międzywojennego a tym, co wówczas reprezentowała sobą muzyka filmowa i w ogóle film, nie daje się przerzucić żadnego pomostu.

Po 1945 r. sytuacja zmienia się radykalnie, tak że gdy w dziesięć lat później Zofia Lissa próbuje podsumować dorobek muzyki filmowej tego okresu, może stwierdzić i udowodnić, że: *Ogólna tendencja rozwoju muzyki filmowej dziesięciolecia odpowiada rozwojowi całej muzyki tego okresu. Odkrywczy, nastawiony na innowacje charakter początkowych poczynań w tej dziedzinie („Suita warszawska” Lutosławskiego, „Zdradzieckie serce” Panufnika, „Ulica Graniczna” Palestra) ustępują w latach 1948-1952 środkom bardziej konwencjonalnym („Jasne łąny”, „Gromada”, „Skarb”, „Dom na pustkowiu”), żeby od roku 1952 wejść znowu na tory poszukiwania nowych środków („Kolejarskie słowo”, „Piątka z ulicy Barskiej”, „Pokolenie”, „Godziny nadziei”, „Idę ku słońcu”)*².

Fakt, że muzyka filmowa stała się w Polsce Ludowej istotnym składnikiem kultury muzycznej, skłania ku poszukiwaniom głębszych przyczyn wzajemnych związków między muzyką a filmem.

Przyjęło się już dzielić powojenne życie kulturalne w Polsce na trzy okresy, zdeterminowane wytycznymi polityki kulturalnej tych lat. Przyjęcie tej periodyzacji i w naszym przypadku wydaje się uzasadnione, interesujące nas zjawiska są bowiem w równej mierze kształtowane przez owe wytyczne, jak i wywołane przez nie reakcje twórców i odbiorców. Charakter związku muzyki i filmu będzie miał w tych trzech okresach nieco różny charakter.

Pierwsze kontakty (lata 1945-1949)

Już pierwsza deklaracja Zjazdu Kompozytorów Polskich (Kraków, 29.08.1945-2.09.1945) proklamowała demokratyzację życia muzycznego: *Zjazd staje na stanowisku nieróżniczkowania muzyki na elitarną i popularną, a wyznaje zasadę dostarczania konsumentowi w każdym wypadku muzyki jakościowo najlepszej*³.

Podobne stanowisko zajął w programowym artykule na łamach „Ruchu Muzycznego” Stanisław Wiechowicz: *Szerokim masom należy dawać najlepszą muzykę w najlepszym wykonaniu, inaczej bowiem złą muzyką będziemy szerzyć zły smak i dezorientację, a złym wykonaniem zniechęcimy masy do muzyki, zamiast jej dla niej pozyskać*⁴.

Z kolei w dwa lata później w podsumowaniu Zjazdu Kompozytorów i Muzykologów w Pradze znajdzie się opinia, że główną przyczyną kryzysu

w muzyce współczesnej jest podział na subiektywistyczną muzykę poważną i banalną popularną⁵.

Wybór właściwej drogi i sprawa reform, a właściwie budowania od nowa polskiej kultury muzycznej, były tak długo jasne i proste, dopóki nie wychodziły poza stadium manifestów, deklaracji, oświadczeń i tym podobne. Ich praktyczna realizacja nastęrczała ogromne trudności, choćby z przyczyn czysto materialnych i finansowych, gdyż samo uruchomienie filharmonii, teatrów muzycznych, wydawnictw i prasy nie było sprawą łatwą. Przez pierwsze lata na łamach „Ruchu Muzycznego” nieustannie powtarzają się apele o uregulowanie sytuacji materialnej kompozytorów i wykonawców, pozbawionych nierzadko warsztatu pracy (instrumentów) i zmuszonych rezygnować z zajęć twórczych na rzecz zarobkowych i organizacyjnych. Na ogromną podaż dzieł muzycznych, pochodzących jednakże sprzed wojny lub z okresu wojennego, zwracał uwagę Roman Palester⁶, podkreślając z drugiej strony brak możliwości wydawniczych, jak również nienadążanie mało jeszcze ożywionego ruchu koncertowego. Autor wskazuje na fakt, że od zakończenia wojny kompozytorzy, bądź zaabsorbowani troskami materialnymi, bądź przemienieni w działaczy, nie pisali nic lub prawie nic. Twórczość wojenna i powojenna nie różni się swym charakterem od przedwojennej – analizuje sytuację Palester – gdyż nadal pozostaje w kręgu starych ideałów artystycznych. Jeśli dochodzą do głosu pierwiastki nowe, to w sferze tematycznej, a nie stylistycznej.

Jest to zresztą problem nie tylko okresu następującego bezpośrednio po wojnie, nim młode pokolenie kompozytorów dało znać o sobie, nową kulturę muzyczną mieli tworzyć ci twórcy, których większość – jak podkreśla Lissa⁷ – uczyła się i kształtowała swoją postawę w środowisku paryskim, pozostając pod przemożnym wpływem indywidualności Strawińskiego lub ulegając tendencjom neoklasycyzmu. W tej sytuacji przełom został zaakcentowany nie tyle przez istotne zmiany warsztatu twórczego wybitnych kompozytorów, ile przez ich zaangażowanie i czynny udział w tworzeniu i popularyzacji tych form muzyki, które bardziej interesują szerszego odbiorcę. Wydaje się, że tego rodzaju działalność twórców była nie tyle serwitutem na rzecz wymogów polityki kulturalnej, ile stanowiła rzeczywistą potrzebę odnowienia charakteru i form tworzenia muzyki, której funkcje w społeczeństwie zmieniały się przecież zasadniczo. Stąd ożywione zainteresowanie technikami przekazu muzyki, a także i filmem. Na ogromną rolę tych czynników zwracał uwagę Jerzy Broszkiewicz: *Rozwijający się coraz intensywniej przemysł mechanicznego reprodukowania dźwięku wpłynąć może nawet na samą muzykę, a niewątpliwie całkowicie zrewolucjonizuje formy najszerszej pojętego praktykowania muzyki*⁸. I dalej: (...) *za pośrednictwem radia czy reproduktora dźwięku (patefonu, gramofonu itp. łącznie z filmem dźwiękowym) muzyka dotrze bez trudu do najszerszych warstw*⁹.

Opinię tę, przyznającą poczesne miejsce filmowi, wydają się podzielać sami kompozytorzy, o czym może świadczyć wypowiedź Zygmunta Mycielskiego: *Dla dobrego artysty założenie techniczne powinno być bodźcem, nie hamulcem. Sala koncertowa, film dźwiękowy, głośnik radiowy, wreszcie wymogi „muzyki lokalowej”, miejskiej czy wiejskiej po świetlicach, stawiają kompozytorów przed nieograniczonymi i nieprzewidywanymi jeszcze możliwościami*¹⁰.

Równouprawnienie muzyki filmowej z innymi gatunkami muzycznymi miało jednakże nie tylko charakter postulatyczny, lecz było istotnie realizowane. Tworzenie dla filmu w tym okresie, gdy pisało się pospiesznie i na doraźny użytek, stanowiło jakąś namiastkę form muzyki dramatycznej, mogło być traktowane jako wprawka do przyszłych oper i baletów. Zapotrzebowanie filmu na krótkie formy muzyczne, wyraziste tematy, „mikropomysły”, niewystarczające na użytek estradowy, musiało wówczas szczególnie odpowiadać kompozytorom, którzy nastawieni na to, że powinni pisać inaczej, potrzebowali takich właśnie okazji jak muzyka filmowa czy teatralna, by w formach jeszcze „nie obowiązujących” sprawdzać swoje koncepcje.

W pierwszych numerach „Ruchu Muzycznego” znajdujemy szereg informacji na temat współpracy kompozytorów z teatrem i filmem, przy czym dotyczą one najwybitniejszych nazwisk. W sprawozdaniu z pierwszych miesięcy życia muzycznego w Krakowie jest uwaga, że ilustracje do spektakli teatralnych pisali tacy twórcy, jak Palester, Maklakiewicz i Malawski¹¹. To samo pismo zamieszcza notatki dotyczące współpracy kompozytorów z kinematografią – i tak w kronice numeru pierwszego odnotowano, że *Andrzej Panufnik zmontował krótkometrażowy film muzyczny pt. „Ballada f-moll Chopina”. Film osnuty jest na tle widoków Warszawy przed i po powstaniu*¹². Dalsze wzmianki dotyczą Artura Malawskiego¹³, który napisał muzykę do krótkometrażowego filmu *Gdzie jest nasz dom?*, i Witolda Lutosławskiego¹⁴, autora partytury do filmu *Odrą do Bałtyku*. Czołówka ta jednakże stosunkowo szybko wycofa się ze współpracy z filmem, Lutosławski zrobi jeszcze tylko muzykę do *Suity warszawskiej*, by już do tego gatunku nie wracać, również Malawski opracuje jeden film (*Miasto nieujarzmione*), a owocna działalność Panufnika urwie się wraz z jego wyjazdem z kraju. Nim jednak do tego dojdzie, muzyka filmowa cieszy się dużym zainteresowaniem twórców, o czym świadczy choćby wywiad z Piotrem Perkowskim. Autor wywiadu¹⁵ stwierdza, iż po raz pierwszy zetknął się z opinią, że muzyka ilustracyjna nie stanowi formy niższej (co odnosi się także do muzyki filmowej). *Ta ostatnia – mówi Perkowski – ma niezmiernie wdzięczne pole do popisu jako propagatorka niedocenionych dzieł*. Wprawdzie kompozytor dodaje, że *w Polsce sytuacja na tym polu przedstawia się gorzej*, ale ma na myśli głównie zatargi między ZKP a „Filmem Polskim”¹⁶.

Artystycznym rezultatem tego okresu były interesujące partytury filmowe Lutosławskiego do wymienionych wyżej filmów, Palestra między innymi do *Dwóch godzin*, *Zakazanych piosenek*, *Ostatniego etapu*¹⁷ i *Ulicy Granicznej* (przy współpracy Panufnika), Panufnika do *Zdradzieckiego serca* i Serockiego do *Czarciego żlebu*.

Bardziej wymowny niż analiza muzyczna tych partytur będzie dla Czytelnika fakt, że na konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim (która to konferencja była odpowiednikiem wiślańskiego zjazdu filmowców) były one wymieniane i dyskutowane na równi z innymi utworami¹⁸. Na przykład Włodzimierz Sokorski, analizując twórczość Palestra, mówił, że kompozytor *w wielu swych dziełach wykazuje cechy nieprzewycięzonego dotąd formalizmu, a przecież czy to w „Pieśni o ziemi naszej”, czy choćby w muzyce swej do filmu „Ulica Graniczna” potrafił odnaleźć sugestywny język oddający nasze wspólne przeżycia*¹⁹.

Piotr Perkowski, broniąc atakowanej za pesymizm *Symfonii Olimpijskiej* Zbigniewa Turskiego, przeprowadza paralełę między tragicznym wyrazem tego

utworu a równie tragiczną ekspresją muzyki do *Ulicy Granicznej* i dochodzi do wniosku, że wspomnianie minionego zła ma dla nas wartość, a nawet pomaga budować nowe, lepsze życie²⁰.

W pół roku później Jarosław Iwaszkiewicz²¹ w dyskusji nad pierwszymi zaprezentowanymi publicznie utworami „Grupy 49” (Baird, Krenz, Serocki) przeciwstawia *nieprowokowaną, z całym wdziękiem naturalności napisaną muzykę* do filmu *Czarci żleb, Czterem tańcom ludowym* na orkiestrę kameralną Kazimierza Serockiego, które są zdaniem Iwaszkiewicza nieudaną koncesją na rzecz postulowanej ludowości.

W okresie następnym założenia ilustracji filmowej będą niemalże stanowić wzór dla twórczości muzycznej, co nie przyczyni się niestety do podniesienia poziomu żadnej z nich. Niemniej pierwszy okres współpracy muzyki i filmu sumuje się dużymi osiągnięciami. Kinematografia przyciągnęła do współpracy szereg wybitnych kompozytorów, których zainteresowanie, niejednokrotnie po raz pierwszy podjętym gatunkiem, przynosi rezultaty wartościowe z czysto muzycznego punktu widzenia, jak również ciekawe jako rozwiązania filmowe²². Powstała wówczas niewielka ilość dzieł, tak muzycznych, jak i filmowych, pozostających często jeszcze w kręgu starych wzorów²³, w których dochodzą jednakże do głosu tendencje nowe, dają się zaobserwować poszukiwania nowego wyrazu, nowych środków ekspresji, nowych form, co stanowiło rękojmię zbliżającego się, wprawdzie powoli, przełomu. Na konferencjach łagowskiej i wiślańskiej postanowiono jednakże przełom ten przyspieszyć, kończąc zarazem z jakimś liberalizmem wobec „nienadających”, opieszających czy opornych, likwidując dość szeroki margines twórczości, która nie zawierała „myśli optymistycznych i konstruktywnych”. Podobne są zarówno postulaty, jak i zakazy wobec twórczości muzycznej i filmowej, ich dalsze losy będą się więc układały nadal paralelnie. Choć hasła realizmu socjalistycznego dają się przełożyć znacznie bardziej bezpośrednio na język twórczości filmowej niż muzycznej, i tu jednak pozostaną pewne analogie.

Realizm postulatywny (lata 1950-1954)

Na czerwcowym zjeździe kompozytorów (16-19.06.1950) Włodzimierz Sokorski w przemówieniu programowym zajmuje następujące stanowisko: (...) *realizm socjalistyczny przyjmuje jako swoje podstawowe założenia główne tezy wielkiej, postępowej demokratycznej tradycji muzycznej, bez której nie ma nie tylko muzyki realistycznej, lecz nie ma muzyki w ogóle*²⁴. W dalszym ciągu autor udowadnia, że nie ma przejścia od języka modernizmu do języka realizmu socjalistycznego, przekreślając w ten sposób cały dwudziestowieczny dorobek kompozytorski.

Postulaty te w gruncie rzeczy mniej niebezpieczne były w sferze wielkich uogólnień, które interpretowano mniej lub bardziej elastycznie i których racje były skądinąd nieodparte, niż w sposobie, w jaki przekładano je na język praktyki. Na tym samym zjeździe Witold Rudziński²⁵ jako program ZKP przedstawił następującą kolejność zadań twórczych: pieśń masowa, muzyka dla dzieci, muzyka dla zespołów amatorskich, muzyka dla zespołów dętych (np. dla straży ogniowej), muzyka dla wojska. Muzyka operowa, kameralna i symfoniczna zajmowały

pozycję dziewiątą, dziesiątą i jedenastą. Wydaje się, że jeśli rzeczywiście wobec hasel tworzenia muzyki narodowej, wyrażającej ducha wielkich przemian epoki, dostępnej masom, kompozytorzy zajmowali postawę autentycznie szczerą, to do tak ujętego programu twórczości mogli ustosunkować się jedynie cynicznie. Nie chodzi jednak o wytykanie wszystkich wynaturzeń i wulgaryzacji towarzyszących wprowadzaniu w życie hasel nowego etapu, próbujemy tu natomiast dojść do określenia roli, jaką odegrały wzory filmowe dla prób przetłumaczenia realizmu socjalistycznego na język muzyki.

Zagadnienie realizmu socjalistycznego w muzyce podjęła już z pewnej perspektywy Stefania Łobaczewska, odcinając się od jego prymitywnych form: (...) w pierwszym okresie nowej polityki kulturalnej w Polsce Ludowej postulat sztuki realizmu socjalistycznego redukowal się w praktyce do najgrubszego naturalizmu rozumianego jako eklektyczna kontynuacja manier XIX w.²⁶

W przeciwieństwie do estetyki niemarksistowskiej, która sprawę realizmu w muzyce utożsamiała z naturalizmem lub z programowością, estetyka marksistowska (Łobaczewska powołuje się tu na Germana Niedosziwina) za sztukę realistyczną uważa taką, która *ukazuje w sposób prawdziwy istotę poznawalnej rzeczywistości*²⁷. Realizm w muzyce należy więc zdaniem Łobaczewskiej uznać jako pewną określoną postawę twórczą, wykazującą organiczne związanie się artysty z życiem i ze współczesną mu rzeczywistością, która wyraża się w jego żywym kontakcie z tą rzeczywistością, w emocjonalnym reagowaniu na wszelkie jej zjawiska. Tu leży źródło owych typowych przeżyć, które kształtując się każdorazowo w psychice twórcy i przeniesione w tych formach typowych i równocześnie indywidualnych na teren dźwięku dają to, co określamy jako „treści muzyki realistycznej”²⁸.

Biorąc pod uwagę postulatyczny charakter hasel realizmu socjalistycznego²⁹, Łobaczewska rozważa jako naczelny – postulat tematu, czyli obecności w dziele sztuki jakiegoś konkretnego wycinka rzeczywistości. *Realizm socjalistyczny żąda tematyczności pojętej w sensie zbliżonym do literatury i plastyki, tematyczności, która nie pozostawiałaby wątpliwości co do tego, czym artysta wzrusza się w otaczającym go życiu i co pokazuje odbiorcy w swej sztuce jako godne tego wzruszenia*. Łobaczewska nie przecenia wagi tego postulatu, gdyż skłonna jest uważać go za historycznie zmienny, istotny na danym etapie rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego, niemniej próbuje uporać się z hasłem tematyczności w odniesieniu do muzyki. Autorka wskazuje na konwencje, które w muzyce czysto instrumentalnej kojarzą się programowo, przytaczając przykłady wyrazowej wymowy tak zwanego *seufzermotive*, *lamentu* czy różnego rodzaju *emocjonalnie zabarwionych recytatywów*, przejętych przez muzykę instrumentalną z opery. Chwyty takie zyskały pewną aprobatę społeczną jako *mniej lub bardziej jednoznacznie „przylegające” do danej tematyki pozamuzycznej*.

W istocie więc punktem wyjścia dla tak rozumianego realizmu w muzyce tak zwanej czystej czy absolutnej jest muzyka w filmie, której naturalny związek z treściami od niej niezależnymi doprowadził do powstania swego rodzaju języka; jest on emocjonalnie czy nawet tematycznie czytelny także i wtedy, gdy przebiegi wizualny i muzyczny nie są synchroniczne. Właśnie pewne chwytły czy konwencje często używane w muzyce filmowej, a służące jednoznacznie określonym treściom, zyskały na tyle społeczną aprobatę i na tyle zostały rozpowszechnione,

by można posługiwać się nimi nie tylko w funkcji ilustracji, lecz także komentarza czy aluzji, reminiscencji, a nawet wyprzedzenia. Odbiorca jest bowiem w stanie prawidłowo kojarzyć czyste emocje wywołane przez muzykę z treściami pozamuzycznymi, nawet gdy obraz nie podsuwa mu tych kojarzeń bezpośrednio. Jest to możliwe na zasadzie uprzedniego przyzwyczajenia się odbiorcy do tych konwencji, wychwytywanych ze związków najprostszych i najbardziej jednoznacznie czytelnych. Podobnie słuchacz, gdy przyswoi sobie pewne rozpowszechnione w muzyce dramatycznej, wokalnie-instrumentalnej czy programowej zwroty, które mają dla niego jakieś pozamuzyczne znaczenie, słysząc je w utworze czysto instrumentalnym, będzie również odnosił je do treści, z którymi przywykł te zwroty kojarzyć.

Nie miejsce tutaj na ocenę i wskazywanie konsekwencji, jakie stosowanie tego filmowego klucza (zresztą i na terenie muzyki filmowej uznanego już za prymitywny i przestarzały) pociągało za sobą dla muzyki³⁰, interesuje nas natomiast fakt, o ile klucz taki zbliżył do siebie obie sztuki w omawianym okresie.

W latach 1950-1954 działalność filmowa kompozytorów ceniona jest nadal wysoko, czego dowodem są choćby równorzędnie jak za twórczość autonomiczną przyznawane nagrody państwowe; otrzymali je: Sikorski za muzykę do *Warszawskiej Premiery*, Serocki za *Młodość Chopina* (otrzymała ją również Halina Czerny-Stefańska za wykonanie ilustracji muzycznej do tego ostatniego filmu) oraz Panufnik za muzykę do *Dzieła Mistrza Stwosza*³¹.

Znacznie bardziej interesujący wydaje się jednak problem, o ile paralelny charakter miała realizacja haseł nowego okresu w muzyce i filmie. Kryterium tematyczności na gruncie obu sztuk miało bowiem charakter odmienny. Jako naczelne zadanie stałe przed kompozytorami włączenie folkloru do form estradowych, bądź w postaci opracowywania autentycznych pieśni i tańców ludowych, bądź wykorzystywania go jako materiału czy tylko inspiracji. Powstaje wówczas bardzo wiele tego rodzaju utworów, jak na przykład *Mała suita* i *Melodie ludowe na fortepian* Lutosławskiego³² czy najbardziej zasłużonego na tym odcinku Wiechowicza – *Pragną oczki* na chór mieszany i dwa fortepiany czy *Kasia* na orkiestrę smyczkową i dwa klarnety. Łobaczewska³³ wskazuje, że na tym odcinku niezwykle łatwo było ulec błędom wulgaryzacji, choć nie brak tu również bezspornych osiągnięć. Na przykład *Wierchy* Artura Malawskiego (wówczas znane tylko w wersji estradowej, ostatnio wystawione w Operze Warszawskiej jako balet) porównywano nawet do *Harnasi* Karola Szymanowskiego³⁴, a Łobaczewska, rozpatrując walory tego utworu z punktu widzenia kryteriów realizmu socjalistycznego, dochodzi do następującego wniosku: (...) *momentem pozytywnym jest tu spojrzenie na folklor jako na pewien obraz całościowy, w którym łączą się wizje przyrody, życia i przeżyć ludu oraz jego sztuki. Kompozytor ustawicznie szuka owej najistotniejszej, najgłębszej nuty wyrazowej, która promieniuje z całości tego obrazu, choć w rezultacie nie chwytą jej w jej absolutnej czystości. (...) Jego dzieło jest (...) jak gdyby wtórnym tylko odbiciem i wyrazem w muzyce tego życia i tych przeżyć ludu, tak silnie przepuszczonym przez pryzmat jego własnej osobowości twórczej, że ten własny obraz, który sobie o tym wytwarza, przesłania mu często obraz realny*³⁵.

Postulat ludowości, czy nawet szerszej charakteru narodowego, ominął natomiast kinematografię, gdyż sprawy te wydawały się zbyt oczywiste, by wyma-

gały specjalnej uwagi. Zresztą trudno jest mówić o czymś takim jak folklor filmowy, co mogłoby prowadzić do typu widowiska ludowego. Pojęcie takie dałoby się odnieść wprawdzie do niektórych filmów radzieckich, na przykład historycznych, jak udowadnia Jerzy Toeplitz³⁶, wskazując na ich naiwność i oleodrukowy charakter zbliżający je do popularnego, ludowego widowiska. Również populizm filmów Reného Claira można by określać jako wyrastający z miejskiego folkloru. Utworów tego rodzaju brak jednakże zupełnie w repertuarze omawianego przez nas okresu, trudno bowiem zaliczyć do nich taki film wiejski jak *Trudna miłość*, gdzie sprawa autentyzmu, ludowego zwyczaju i obyczaju nie jest bynajmniej główną troską autorów. Nie pasuje tu również *Przygoda na Mariensztacie*, ponieważ nie reprezentuje w istocie nowego folkloru miejskiego, nie mając nic wspólnego z jakimkolwiek autentyzmem.

O ile więc w muzyce realizacja postulatów realizmu socjalistycznego przebiega przede wszystkim w oparciu o autentyczny materiał ludowy, o tyle w filmie autentyzm nie dochodzi do głosu pod żadną postacią. Niewierność wobec rzeczywistości nie kolidowała najwidoczniej z pojęciem realizmu, którego postulatowy charakter w całej pełni ujawnił się w tej właśnie dziedzinie. Ukazywano bowiem nie to, co jest, lecz to, co być powinno, co może służyć za wzór i przykład.

Film spełniał więc przede wszystkim postulat tematyczności, za którym kompozytorzy próbowali również nadać nie tylko w opisany uprzednio sposób (dotyczący muzyki instrumentalnej), lecz rozwijając formy wokalnie-instrumentalne. Łobaczewska³⁷ podkreśla, że ich kultywowanie było również jednym z głównych postulatów pod adresem muzyki. Rozwinęła się przede wszystkim kantata, próbowano też wielkich form muzyki dramatycznej, jak opera i balet, bez większego zresztą powodzenia.

Jest niewątpliwie jakaś analogia między sposobem, w jaki twórcy filmowi próbowali „załatwiać” tematy aktualne czy obowiązujące z innych względów, a wysiłkami kompozytorów na polu kantaty, w oparciu – jak podkreśla Łobaczewska³⁸ – o teksty współczesnych poetów polskich z perspektywy tematyki socjalistycznej. Nie chodzi zresztą o paralele tematyczne, które mają sens jedynie anegdotyczny, na przykład gdy porównamy kantatę Jerzego Młodziejewskiego *Hejże młoty i do roboty*³⁹ ze *Stalowymi sercami* czy olbrzymią grupę kantat o Stalinie z *Żołnierzem zwycięstwa*. Bardziej charakterystyczne jest to, że twórczości filmowej i muzycznej tego okresu można stawiać te same lub podobne zarzuty. Większość powstałych wtedy utworów nie ma dziś żadnej wartości poza historyczną, a wiele należy do rzędu tak zwanych „klasycznych omyłek”. Zdaniem Łobaczewskiej jedyną bezspornie wartościową kantatą jest *Prorok Wojtowicza*⁴⁰, choć autorka znajduje też uznanie dla *Ballady o żołnierskim kubku* Bairda, za „klasyczne omyłki” uważa natomiast *Dwa miasta* Krenza⁴¹. Chodzi tu autorce o niewspółmierność środków wyrazowych dla realizacji tego typu utworów (od polifonii typu bachowskiego do pieśni masowej), zbyt znaczną przewagę tekstu (recytacja na tle perkusji lub przekształcanie kantaty w pieśń masową z akompaniamentem orkiestry), a wreszcie nieumiejętność rozwiązywania problemów architektonicznych. Ten ostatni zarzut dotyczy także twórczości instrumentalnej, gdzie daje się zauważyć konflikt między inspirującym twórcę autentykiem (pieśnią ludową) a wymogami nowoczesnego utworu estradowego.

Niewspółmierność środków, przewagę wąsko i schematycznie rozumianych treści, lekceważenie formy, a wreszcie nieadekwatność nowej tematyki i tradycyjnych sposobów jej realizacji można zarzucić również większości filmów tego okresu, choć powstały wówczas, co należy przyznać, również dzieła zasługujące na uwagę i wysoką ocenę. Mamy na myśli *Młodość Chopina* i *Piątkę z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda, *Miasto nieujarzmione* Jerzego Zarzyckiego, *Dom na pustkowiu* Jana Rybkowskiego oraz *Celulozę* i *Pod gwiazdą frygijską* Jerzego Kawalerowicza. Charakterystyczne, że poza Kawalerowiczem reprezentatywne dzieła tego okresu tworzą „starzy”, przedwojenni realizatorzy. Natomiast szybko wybija się w tym czasie grupa kompozytorów młodych (film przeżyje tę inwazję młodych nieco później, jak również później owi młodzi kompozytorzy – poza Serockim, który zaczął wcześniej – dojdą do głosu w muzyce filmowej), która ukonstytuowała się bezpośrednio po zjeździe łagowskim i nazwała „Grupą 49”. Tworzyli ją, wówczas jeszcze studiujący, Tadeusz Baird, Jan Krenz i Kazimierz Serocki. Cała trójka zademonstrowała zwrot w swej dotychczasowej działalności, pałac młodzieńcze utwory⁴² i choć mogłoby się tak wydawać, nie skończyło się na owym efektywnym geście, lecz zaczęło się poszukiwanie nowego języka muzycznego, zdolnego wyrazić emocje współczesnego człowieka, a zarazem zrozumiałego nie tylko dla wąskiego kręgu wtajemniczonych. Działalność twórcza „Grupy 49” spotkała się z różnym przyjęciem i różną oceną, niemniej była to niewątpliwie interesująca inicjatywa, niemająca swego odpowiednika na terenie filmowym.

Charakterystycznym, z interesującego nas punktu widzenia, zjawiskiem tego okresu jest również powstanie dwu filmów muzycznych: *Warszawskiej premiery* Rybkowskiego w opracowaniu muzycznym Kazimierza Sikorskiego i *Młodości Chopina* Forda w opracowaniu muzycznym Kazimierza Serockiego. Podjęcie tej tematyki miało chyba nie tylko aspekt rocznicowy, lecz stanowiło wyraz głębszych zainteresowań, czego dowodem mogą być osiągnięte rezultaty artystyczne. *Młodość Chopina* jest niewątpliwie wyjątkiem wśród filmów muzyczno-biograficznych, z reguły niewykraczających poza schemat taniego melodramatu. Zofia Lissa bardzo wysoko ocenia muzyczne opracowanie tego filmu: *Szczególnie interesująco rozwinął (...) Serocki te zadania muzyki, które dotyczą reprezentacji wyobrażeń twórczych bohaterów filmów. W filmie „Młodość Chopina” próbuje on odważnie i wielorako zrekonstruować proces twórczy zachodzący w Chopinie, np. przez bezpośrednie związanie twórczości Chopina (często jego improwizacji) z poprzedzającymi ją impulsami muzycznymi. I tak np. śpiew kolendujących [sic!] biedaków ulicznych, koncert Paganiniego, wesele wiejskie czy nawet strzały na ulicy poprzedzają w tym filmie bezpośrednio sceny, w których Chopin improwizuje wplatając zasłyszane odgłosy czy motywy do własnej tkaniny muzycznej. Nie tylko słyszymy tu wyraźnie, jak trzy strzały uliczne przeradzają się w początkowe dźwięki „Preludium d-moll”, ale w doskonałej scenie halucynacji chorego Chopina Serocki pokazuje, jak dźwięki trąbki pocztyliona przeradzają się w początkowe motywy „Etiudy a-moll” czy też jak motywy „Preludium f-moll” wzbierają grozą i strachem w wyobraźni kompozytora. Najciekawiej rekonstruuje Serocki proces twórczy w stosunku do „Etiudy c-moll”. Przebywający w Wiedniu Chopin pod wrażeniem tragicznych wiadomości z Warszawy uderza luźne akordy i oderwane motywy tej Etiudy, początkowo nie odpowiadające nawet znanemu dziś autentycowi. Z wolna wyłania się z nich i dojrzewa ten kształt utworu, który znany jako „Etiudę c-moll” Chopina. I tu właśnie muzyka*

Serockiego oddaje tę stopniową przemianę, klarowanie i krystalizację pomysłu kompozytorskiego, stanowiąc bardzo odważny chwyt ilustracji filmowej⁴³.

Natomiast oprawa muzyczna *Warszawskiej premiery* została zrealizowana o tyle odmiennie, że muzyka zawsze występuje w swej funkcji naturalnej – staje się do pewnego stopnia bohaterem filmu, wokół niej rozwija się akcja, ona stanowi przedmiot konfliktu. Zamierzony kontrast między muzyką Moniuszki a stylizowanymi w duchu opery włoskiej fragmentami napisanymi przez Sikorskiego wypadł jaskrawo i przekonywająco.

Gdyby spróbować krótkiego podsumowania twórczości muzycznej i filmowej tego okresu, można by posłużyć się użytym z innej okazji określeniem Witolda Lutosławskiego – „twórczość zastępcza”, którą kompozytor tak określa: *Piszę tak jak potrafię, nie umiając w danej chwili pisać tak jak bym chciał. Stopień zaangażowania się kompozytora przy takiej twórczości może być nawet bardzo wysoki, mimo że ma ona w sobie coś z aktu rezygnacji⁴⁴.*

Chodzi jednak o odpowiedź na pytanie, czy istotnie twórcy nie potrafili wówczas pisać dzieł, które zarazem byłyby dobre i odpowiadały postulatowi realizmu socjalistycznego, czy też pozostawiony im margines swobody był tak niewielki, że utwory takie powstawać po prostu nie mogły?

O ile w dziedzinie filmu odpowiedź jest prosta, gdyż kontrola czynników administracyjnych nad twórczością mogła być pełna i wszechstronna, o tyle te same czynniki – jak pisze Mycielski⁴⁵ w swej polemice z Schäfferem – niczego nie potrafiły pokazać palcem w partyturze. Na tej podstawie Schäffer⁴⁶ nie znajduje dla twórczości tego okresu żadnych okoliczności łagodzących, gdyż, jego zdaniem, kompozytorzy zawsze mogli pisać tak jak chcieli, byle nie używali takich terminów jak „dodekafoniczny” i „seryjny”, bowiem nikt by i tak nie uważał, jaką muzykę tworzą. Mycielski nie zgadza się z tą oceną, twierdząc, że najwartościowsze utwory, jak *Kołysanka* Panufnika czy *I Symfonia* Lutosławskiego, zniknęły z repertuaru nie dlatego, że ktoś próbował im udowodnić niezgodność z wymaganymi założeniami, lecz dlatego, że twórcy nie uciekali się do żadnych pretekstów (np. ludowych czy tematycznych), które by świadczyły o ich zgodności z postulatami okresu.

Trudno nie przyznać racji Mycielskiemu, tym bardziej jeśli weźmie się pod uwagę, że mimo mniejszych możliwości kontroli, trudniej było kompozytorowi „zmieścić się” w zakreślonych ramach (zwłaszcza że postulaty realizmu socjalistycznego ingerowały też w sprawy warsztatu i języka muzycznego) niż twórcy filmowemu, dla którego realizm socjalistyczny sprowadzał się głównie do postawy wobec rzeczywistości.

Nawiązany w tym czasie jeszcze bliższy niż poprzednio kontakt między obiema sztukami rozwijać się będzie dalej i niezmiernie interesująco w latach następnych.

Zryw i stabilizacja (lata 1955–1964)

Przełomowy i ofensywny charakter tego okresu w sztuce nie ulega chyba wątpliwości. Na terenie filmu legitymuje się on narodzinami „szkoły polskiej” (mającej znaczenie międzynarodowe, a nie czysto lokalne); powstaniem szeregu

utworów najwyższej klasy, wejściem od razu do czołówki światowej twórców młodych, jak Andrzej Wajda i Andrzej Munk. W twórczości muzycznej tych lat obserwujemy bujny i wielokierunkowy rozwój, dominowanie postaw eksperymentatorskich, szybkie przyswajanie najnowszych osiągnięć (muzyka seryjna, techniki: elektronowa i konkretna, aleatoryzm), inwazję wielu młodych, nowych talentów (Penderecki, Górecki), obok charakterystycznego zjawiska przechodzenia twórców o orientacji raczej umiarkowanej, jak na przykład Bolesław Szabelski, na pozycje awangardowe. Ale nie tylko radykalizm postaw i gorączka poszukiwań łączy w tym okresie muzykę i film; ten typ związków wynika bowiem raczej z przyczyn natury szerszej i bardziej ogólnej, które decydują o kierunku rozwoju sztuk, ale nie determinują ich związków wzajemnych. Determinanty te pojawiają się teraz jako wynik autonomicznych impulsów rozwojowych wynikających z istoty i charakteru tak muzyki, jak i sztuki filmowej.

Rozwój muzyki współczesnej biegnie w tym kierunku, który umożliwia jej pełniejsze wykorzystanie przez film, z kolei natomiast rozwój techniki filmowej wskazuje twórczości muzycznej nowe drogi i obszary penetracji, co w pewnym momencie prowadzi do tak daleko idącej syntezy czynników wizualnych i audialnych, że ich współdziałanie wydaje się konieczne i niezbędne. Z jednej strony mamy do czynienia z dziełami filmowymi (polskie filmy eksperymentalne będą tu najlepszym przykładem), w których współudział czynnika dźwiękowego jest tak duży, że nadają się w równej mierze do słuchania, jak i oglądania, bądź też wyjściowy pomysł muzyczny organizuje całość (*Spacerek staromiejski*, *Życie jest piękne*). Z drugiej strony teoretycy muzyki współczesnej⁴⁷ zwracają uwagę na jej w coraz większym stopniu przestrzenny charakter i wynikające z samej struktury domaganie się reprezentacji wizualnej. Bliski kontakt muzyki i filmu w Polsce na przestrzeni całego dwudziestolecia powojennego pozwala rozpatrywać ten problem nie tylko na płaszczyźnie czysto teoretycznej, lecz także na konkretnym materiale. Podkreślaliśmy już bardzo charakterystyczny fakt współpracy najwybitniejszych kompozytorów polskich z filmem. W ostatnim omawianym przez nas okresie fakt ten jest tym ciekawszy, że partytury filmowe pisze cała awangarda muzyczna, jak Tadeusz Baird, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Markowski, Krzysztof Penderecki, Bogusław Schäffer i inni.

Eksperymenty instrumentacyjne w polskiej muzyce filmowej wiążą się nie tylko z ogólnymi tendencjami do „analitycznego” czy „warstwowego” traktowania orkiestry przez kompozytorów, lecz zarazem stanowią wyraz poszukiwań nowej, specyficznej dla filmu sztuki dźwiękowej, której rozwiązania nie kojarzyłyby się odbiorcy z żadnym znanym stylem muzycznym. Inspiracje techniki filmowej i chwytły odkrywane z okazji współpracy z kinematografią przygotowały przejście do nowych technik – muzyki elektronowej i konkretnej, tym bardziej że pierwsze próby kompozytorów na tym polu wiążą się z pracą dla filmu⁴⁸. Ekspozowanie instrumentów muzycznych w nietypowych dla nich rolach (fortepian traktowany perkusyjnie, flet jako podstawa harmonicznym współbrzmień, melodyczne wykorzystanie perkusji), augmentacja dźwięku (np. śpiew kobiecy w *Idę do słońca*), mieszanie efektów muzycznych i szmerowych (*Szklana góra*), podkładanie muzyki pod dialog – mające w filmie sens przede wszystkim pozamuzyczny, z drugiej strony wzbogacają rejestr chwytów w muzyce instru-

mentalnej i prowadzą wyobraźnię kompozytorów w określonym kierunku. Na przykład Krzysztof Penderecki w swoich *Strofach* wprowadza takie chwytły jak szarpanie i uderzanie palcami strun fortepianu, *glissando* i *tremolo* miotełki, posługuje się pudłem fortepianu jako rezonatorem (recytator krzyczy przy strunach uwolnionych od tłumika), skordaturą rozstrojonych skrzypiec, stukotem mechanizmu kłapek na flecie i tym podobne.

Wpływu techniki filmowej (i w ogóle współpracy kompozytorów z kinematografią) na instrumentację nie należy oczywiście wyolbrzymiać, niemniej wydaje się on istotny, choćby z uwagi na postępujące coraz dalej uprzywilejowanie momentu technicznego, co sprowadza obie sztuki na jakąś wspólną płaszczyznę. Zofia Kułakowska⁴⁹ analizuje ten problem na przykładzie ewolucji techniki instrumentacyjnej Andrzeja Markowskiego. *Markowski poszukuje nowych i coraz bogatszych środków muzycznych – pisze autorka – aby osiągnąć zamierzone efekty dźwiękowe wyznaczone tematyką filmów. Oczywiście poszukiwania te nie ograniczają się wyłącznie do metod posługiwania się orkiestrą, jednak instrumentacja jest jednym z ważniejszych elementów stylu jego muzyki filmowej. Zanik tradycyjnych schematów instrumentacyjnych, odejście od pewnych prawidłowości w operowaniu orkiestrą, na rzecz nieraz wykonawczo niezmiernie trudnej koncepcji, doprowadziły kompozytora do punktu, w którym krok tylko dzieli muzykę instrumentalną od muzyki elektronicznej i konkretnej, jeśli chodzi o ich rolę i funkcję w dziele filmowym, jak i wyzwolenie nowych wartości brzmieniowych. W takim momencie przejście do nowej techniki kompozytorskiej jest niemal nieuniknione i z pewnością korzystne dla sztuki filmowej z wielu względów. Należy tu przede wszystkim wymienić całkowite uniezależnienie kompozycji od orkiestrowego aparatu wykonawczego i zupełnie nowe możliwości operowania materiałem dźwiękowym⁵⁰.*

Film jak dotąd posługuje się muzyką elektroniczną i konkretną głównie na terenie krótkich form eksperymentalnych⁵¹, gdzie palma pierwszeństwa przypada Włodzimierzowi Kotońskiemu (*Dom, Albo rybka, Nowy Janko Muzykant*) i Andrzejowi Markowskiemu (*Spacerek staromiejski, Był sobie raz, Szkoła*). Markowski próbuje też wykorzystywać nowe techniki w filmie fabularnym, na przykład w *Historii jednego myśliwca* czy na szerszą skalę w *Milczącej gwiazdzie*.

W polskiej muzyce współczesnej obserwujemy też nowy stosunek do dysponowania czasem i przestrzenią w utworze⁵², który najprawdopodobniej nie pozostaje bez związku z doświadczeniami filmowymi kompozytorów, rozwiązujących już od dawna na tym terenie sprawę przestrzennej organizacji dźwięku.

Problem ten podejmują twórcy w swojej twórczości autonomicznej. Henryk Górecki w *Diagramach* op. 15 na flet solo wygrywa kontrast między czasem i przestrzenią w ten sposób, że przy aleatorycznej organizacji czasu (trzy *Diagramy*, których kolejność jest dowolna, są trzema strukturalnymi wersjami tego samego przebiegu) przestrzeń realizuje technikę totalnej serializacji. Zainteresowanie przestrzenią w jeszcze większym stopniu dochodzi do głosu w innym utworze tego kompozytora, *Epitafium*, o którym jeden z krytyków pisze, że system pauz, efekty ciszy niosące w efekcie tak charakterystyczną dla techniki punktualistycznej statykę, nie pozwalają na uchwycenie utworu jako jednolitego „continuum czasowego”⁵³.

„Warstwowy” charakter *Egzorty* Bairda, utworu zresztą genetycznie związanego z filmem⁵⁴, wydaje się wynikać z inspiracji filmowych, obserwujemy tu bowiem pewne analogie ze ścieżką dźwiękową. W utworze Bairda można roz-

różnić trzy warstwy kolorystyczne zróżnicowane artykulacją: warstwę szmerów, akcentów rytmiczno-sonorystycznych i zasadniczej masy wertrykanej. W dwóch pierwszych autor posługuje się dźwiękami nieokreślonej wysokości, podczas gdy trzecia jest nosicielką serii.

Również skojarzenia z filmem nasuwa *Kanon* Pendereckiego, ze względu na swój stereofoniczny charakter (przebieg odtwarzany z taśmy, system głośników).

Wskazywane przez nas analogie w istocie niewiele mają wspólnego z dającymi się wyrazić i dobitnie wskazać wpływami. Zaobserwowane fakty dowodzą raczej innego rodzaju związków, polegających na tym, że w okresie wzmożonego eksperymentowania zarówno na terenie filmu i muzyki strefa zjawisk pokrewnych w obu tych dziedzinach znacznie się rozszerza. Sprawą wykraczającą poza kontakty w obrębie polskiej sztuki dwudziestolecia jest, na co już wskazywaliśmy, kierunek ewolucji filmu i muzyki współczesnej, który powoduje dojście do całego szeregu punktów stykowych, różnie zresztą realizowanych zależnie od środowisk i działających w nich indywidualności twórczych.

Stabilizacja w filmie polskim, mniejsza rozpiętość form i gatunków, w jakich wypowiedają się twórcy, osłabienie zainteresowania czystym eksperymentowaniem automatycznie zawęży kontakty z twórczością muzyczną⁵⁵, mającą dużo mniejsze możliwości oddziaływania w chwili, gdy kinematografia koncentruje się na penetrowaniu realności, do której może jako obiekt zainteresowań należeć muzyka konkretnie uzasadniona tokiem akcji.

Można również mówić o stabilizacji form współpracy kompozytorów z kinematografią. Eksperymentalny charakter opisanych uprzednio poczynań nie rozciąga się oczywiście na całość związków muzyczno-filmowych, zostały natomiast powszechnie przyjęte pewne zasady, na których opiera się stały kontakt tych dwu dziedzin. Są one nie tyle dorobkiem ostatniego eksperymentalnego okresu, ile rezultatem praktyki i doświadczeń całego dwudziestolecia. Mimo że muzykę filmową piszą także niejednokrotnie wyspecjalizowani tylko w tym gatunku kompozytorzy (np. Adam Walaciński), obowiązuje cały czas zwyczaj angażowania czołowych twórców, przenoszących na teren kinematografii swoje najnowsze doświadczenia i próby warsztatowe.

Przy całej trosce o nowoczesny charakter i wysoki poziom muzyki twórcy polscy w sposób coraz bardziej zdecydowany skłaniają się ku modelowi zintegrowanego dzieła filmowego, w którym panuje harmonia współczynników, a żaden nie dominuje nad innymi. Rozpatrywany z tego punktu widzenia film polski nigdy nie był umuzyczniony w tym stopniu jak na przykład film angielski w latach 40., a radziecki w 50., gdzie zwracano przede wszystkim uwagę na ilość muzyki i jej autonomiczne wartości. Ewolucja modelu partytury filmowej z jednej strony ku muzycznej nowoczesności, z drugiej – ku pełnej syntezie z pozostałymi współczynnikami dzieła filmowego, doprowadziło do odmiennych niż dotychczas rozwiązań także w tych gatunkach, które posługują się przede wszystkim muzyką rozrywkową.

Po początkowych, niezbyt udanych próbach wykorzystania wzorów operetkowych (muzyka Czesława Aniołkiewicza do *Przygody na Mariensztacie*) i nie-najlepszych przebojów (np. muzyka filmowa Jerzego Haralda) kinematografia polska zwraca się w stronę jazzu. Jest on wprawdzie eksploatowany z pewną

przesadą i nie zawsze harmonijnie współgra z filmem, jak to obserwujemy na przykład w *Dwóch żebrach Adama*, gdzie strona muzyczna została rozwiązana dobrze, ale jej koncepcja nie wydaje się najbardziej trafna. Trudno również zrozumieć, dlaczego muzykę do dramatu wiejskiego *Mam tu swój dom* powierzono znanemu jazzowemu specjalście, Krzysztofowi Komedzie.

Poza tego rodzaju przypadkami korzystanie z jazzu prowadzi do interesujących i znakomych rezultatów, jak to obserwujemy na przykład w *Niewinnych czarodziejach*, *Nożu w wodzie* (muzyka Komedy) czy *Pociągu* (muzyka Andrzeja Trzaskowskiego). Jazz, obok atutu bezspornej nowoczesności, bardziej płynnie i swobodnie przenika do filmu niż inne rodzaje muzyki rozrywkowej. Na przykład funkcja przeboju w filmie (modę na własną piosenkę zapoczątkowały *Pożegnania* Wojciecha Jerzego Hasa, lansując przebój *Pamiętasz, była jesień*, której to modzie uległ nawet Munk, włączając piosenkę *Kriegsgefangenenpost* do *Zezowatego szczęścia*) jest najczęściej czysto dekoracyjna, a wplecenie go w tok akcji napotyka na liczne przeszkody.

Przeciętny poziom polskich partytur filmowych można uznać za bardzo wysoki, gdy zaś uwzględnimy przypadki wyjątkowe (z muzyką do filmów eksperymentalnych na czele), przyznanie naszej muzyce filmowej jednego z pierwszych miejsc w skali światowej nie będzie z pewnością przesadą. Należy choć w tym miejscu oddać sprawiedliwość kompozytorom, których pomijamy na ogół, a których niedostrzegany wkład w rozwój polskiej kinematografii zasługuje na pełne uznanie.

¹ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t.3, Warszawa 1959, s. 391.

² Z. Lissa, *Muzyka filmowa*, w: *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944-1955*, red. J. M. Chomiński, Z. Lissa, Kraków 1957, s. 262. Autorka błędnie podaje tytuł krótkiego metrażu Andrzeja Wajdy z 1955 r., który powinien brzmieć: *Idę do słońca*. [Przypis od redakcji].

³ *Deklaracja Zjazdu Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 11.

⁴ S. Wiechowicz, *Kompozytor w dobie dzisiejszej*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 7.

⁵ *Manifest II Międzynarodowego Zjazdu Kompozytorów i Muzykologów w Pradze*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 13-14.

⁶ R. Palester, *Twórczość muzyczna w Nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 11-12, s. 16-17.

⁷ Z. Lissa, *Muzyka symfoniczna*, w: *Kultura muzyczna... dz. cyt.*, s. 112.

⁸ J. Broszkiewicz, *Ukryta rewolucja*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 4, s. 7.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Z. Mycielski, *Czekamy na nową muzykę*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 32.

¹¹ Zob. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 20.

¹² Tamże, s. 30.

¹³ „Ruch Muzyczny” 1945, nr 3, s. 20.

¹⁴ „Ruch Muzyczny” 1946, nr 1, s. 20.

¹⁵ W. Pawłowski, *Wywiad z Piotrem Perkowskiem*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 7-8, s. 11.

¹⁶ Obie instytucje współpracowały ze sobą (w 1945 r. kierownikiem muzycznym „Filmu Polskiego” został znany muzykolog Stanisław Golachowski), np. w związku z Rokiem Chopinowskim „Film Polski” ogłosił konkurs na nowelę filmową, która odpowiadałaby warunkom pełnometrażowego filmu o Chopinie. Jak wiadomo, nie przyznano pierwszej nagrody, a żadna z prac nie odpowiadała wymogom planowanego filmu. Związek Kompozytorów wysuwał postulaty pod adresem filmowców („Ruch Muzyczny” 1948, nr 3), by realizowali krótkometrażówki popularyzujące muzykę, a związane ze szczególnie ważnymi rocznicami. Przyczyną nieporozumień był brak umowy zbiorowej między ZKP a „Filmem Polskim”, który chciał mieć wolną rękę w angażowaniu kompozytorów niezrzeszonych, przeciw czemu protestował Związek.

¹⁷ Warto przytoczyć tu jako ciekawostkę fakt odnotowany w 7. numerze „Muzyki” z 1951 r., że kompozytor francuski Henri Dutilleux napisał pieśń do słów Jean

- Goudrey-Rety [sic] pomyślana jako komentarz do *Ostatniego etapu*. Została ona wykonana w Paryżu przed premierą filmu.
- ¹⁸ Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim – 5.08-8.08.1949, Protokół, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14.
- ¹⁹ Tamże, s. 13.
- ²⁰ Tamże, s. 19.
- ²¹ Ksi, *Na przykładzie pewnego koncertu*, „Muzyka” 1950, nr 1.
- ²² Por. Z. Lissa, *Muzyka filmowa...* dz. cyt.
- ²³ Zarzuty stawiane w tej mierze kompozytorom można odnieść również i do filmowców. Typowym przykładem filmu utrzymanego w konwencji „przedwojennej” będą np. *Zakazane piosenki* czy nawet posiadająca wybitne walory artystyczne *Ulica Graniczna*.
- ²⁴ W. Sokorski, *O realistyczny warsztat twórczy*, „Muzyka” 1950, nr 3-4, s. 6.
- ²⁵ W. Rudziński, *Program pracy ZKP*, „Muzyka” 1950, nr 3-4, s. 10.
- ²⁶ S. Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, „Studia Muzykologiczne” 1956, t. 5 (praca pisana w 1954 r.).
- ²⁷ Tamże, s. 14.
- ²⁸ Tamże, s. 19.
- ²⁹ Łobaczewska odróżnia realizm socjalistyczny od realizmu w ogóle, który jest dla niej nurtem rozwojowym przejawiającym się przez wszystkie okresy i style historii muzyki (s. 18). Zaś realizm socjalistyczny dotyczy wyłącznie sztuki określonego okresu historycznego (...). Zmienia się w stosunku do poprzedzającego okresu wraz z kręgiem odbiorców społeczna funkcja muzyki: z czystej funkcji estetycznej, służącej do zaspokajania potrzeb elitarnego odbiorcy mieszczańskiego, na funkcję, którą określiliśmy jako czynnik ideologicznej przebudowy człowieka (s. 23).
- ³⁰ Wobec tych założeń staje się jasne, dlaczego realizm socjalistyczny rezygnował z tradycji wszystkich antyprogramowych kierunków XX-wiecznych, a starał się rozpowszechnić i udostępnić język schyłku wieku XIX, odpowiadający najbardziej nawykowi słuchowym przeciętnego odbiorcy. Rozwój języka muzycznego, by pozostać w zgodzie z postulatami i hasłami naczelnymi realizmu socjalistycznego, musiał więc przebiegać niesłuchanie wolno.
- ³¹ Muzyka ta znana jest również jako dzieło autonomiczne, tj. jako *Koncert gotycki* na trąbkę.
- ³² W 1958 r. kompozytor tak oceni swoje ówczesne poczynania: *Między 1945 a 1954 rokiem napisałem szereg utworów na tematy folklorystyczne. Większość z nich traktuję jako szeroki margines mej właściwej pracy*. Por. B. Pilarski, Witold Lutosławski odpowiada na pytania, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 7, s. 4.
- ³³ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 61.
- ³⁴ Por. B. Schäffer, Artur Malawski, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 6, s. 9.
- ³⁵ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 104-105.
- ³⁶ J. Toeplitz, dz. cyt., s. 273.
- ³⁷ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 70.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Poprawny zapis tytułu: *Hejże młoty! Do roboty!* [Przypis od redakcji].
- ⁴⁰ Błędny zapis nazwiska pianisty i kompozytora Bolesława Woytowicza. [Przypis od redakcji].
- ⁴¹ Tamże, s. 73.
- ⁴² T. Marek, *Grupa 49*, „Muzyka” 1953, nr 5-6, s. 49.
- ⁴³ Z. Lissa, *Muzyka filmowa...* dz. cyt., s. 251.
- ⁴⁴ B. Pilarski, dz. cyt., s. 2.
- ⁴⁵ Z. Mycielski, *Dlaczego nie piszę o nowej muzyce współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 5, s. 3.
- ⁴⁶ B. Schäffer, *Sytuacja w polskiej muzyce współczesnej*, „Życie Literackie”, 22.12.1957.
- ⁴⁷ Por. prace zamieszczone w kolejnych zeszytach „Die Reihe. Information über serielle Musik”, Universal Edition, Wien – Zürich – London (wychodzi od 1955 r.).
- ⁴⁸ W dniach 1-6 czerwca 1959 r. na Seminarium Muzyki Eksperymentalnej, zorganizowanym przez Polskie Studio Eksperymentalne, Andrzej Markowski prowadził pokaz filmów krótkometrażowych.
- ⁴⁹ Z. Kułakowska, *Problemy instrumentacji w muzyce filmowej Andrzeja Markowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2.
- ⁵⁰ Tamże, s. 44.
- ⁵¹ Problem ten omawia szczegółowo Zofia Lissa w artykule *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2.
- ⁵² Głośnik i taśma magnetofonowa zapoczątkowały nowy stosunek do przestrzeni muzycznej i jej organizatora – czasu. Przestrzeń między źródłem dźwięku a słuchaczem nie jest czymś stałym, ale da się zmieniać, organizować tak, że może wejść do struktury formy muzycznej. Por. *Słownik terminów muzyki współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 21.
- ⁵³ B. Pocij, „Epitafium” Henryka Góreckiego, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 6.
- ⁵⁴ Pisze o tym sam Baird (Z ankiety „Rola muzyki w dziele filmowym”, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2): w jednym z fragmentów mojej muzyki

do filmu „Kamienne niebo” E. i Cz. Petelskich istnieje w postaci zalążkowej główna myśl powstałego znacznie później utworu pt. „Egzorta”.

- ⁵⁵ Analizując polskie filmy eksperymentalne Zofia Lissa (*Muzyka w polskich filmach...* dz. cyt., s. 23) dochodzi do wniosku, że film, kształtując warstwę widzialną, coraz intensywniej posługuje się metodami przejętymi

z muzyki. (...) dzieje się to w dość różny sposób, ale zawsze dający się sprowadzić do metod typowych dla muzyki. Im bardziej warstwa wizualna oddala się od rzeczywistości, tym silniej przejmują muzyczne zasady kształtowania. Dla filmów czysto abstrakcyjnych (tazszym ruchomy, kineformny) metody muzyczne staną się chyba jedynymi podstawami integracji.

Alicja Helman

Ur. 1935, zm. 2021; polska filmoznawczyni, zajmowała się historią, estetyką i teorią kina, metodologią filmoznawstwa, krytyką filmową i dydaktyką. Ukończyła studia muzykologiczne na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego. W 1955 r. rozpoczęła pracę w Zakładzie Historii i Teorii Muzyki w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ale jej zainteresowania zdecydowanie przesunęły się w kierunku filmu. W latach 1957-1960 współpracowała z tygodnikiem „Ekran”, a od 1960 r. przez kilkanaście miesięcy pełniła funkcję sekretarza redakcji „Kwartalnika Filmowego”, gdzie publikowała pierwsze teksty naukowe dotyczące filmu. W 1963 r. obroniła pod kierunkiem Jerzego Toeplitza doktorat, wydany jako *Rola muzyki w filmie* (1964); habilitację uzyskała w 1970 r. na podstawie książki *O dziele filmowym*. Od 1972 r. prowadziła zajęcia z filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1974 r. współtworzyła Zakład Filmoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, którym kierowała przez kolejne 10 lat. Od 1986 r. stała na czele Zakładu Filmu i Telewizji przy Instytucie Filologii Polskiej, a od 1996 r. Zakładu Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej w Krakowie. Współpracowała z Polską Akademią Umiejętności i z Wydziałem Filmoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego. Tytuł profesorski uzyskała w 1998 r. Jej powołaniem była praca pedagogiczna, wypromowała ponad czterdziestu doktorów, wykształciła kilka pokoleń polskich filmoznawców, wspierała ich kariery, służyła pomocą i opieką. Autorka setek artykułów i kilkudziesięciu książek filmoznawczych, inicjatorka serii wydawniczych, redaktorka i współautorka dziesięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (1991-1998). Publikowała we wszystkich najważniejszych polskich czasopismach filmowych, zarówno naukowych („Kwartalnik Filmowy”, „Studia Filmoznawcze”, „Ekran”, „Pleograf”), jak i tych kierowanych do szerszej publiczności („Ekran”, „Film”, „Kino”).

Keywords:

film music;
autonomous music;
Conference
of Composers
and Music Critics 1949;
Stefania Łobaczewska;
Alicja Helman

Abstract

Alicja Helman

The Connections between Music Culture and Film Culture

The subject of reflection is the place and function of music in film, considering the political factors that determined the situation in Polish culture after World War II. In her historical outline, the author distinguishes three periods. The first is 1945-1949, when, after years of occupation, artists sought to regain contact with the broader audience, with theatre and film playing a significant role in the process. This tendency was in line with the political postulate of art for the masses, but relative formal freedom was preserved. The second period spans the years 1950-1954, when the implementation of the doctrine of socialist realism began, announced at the Conference of Composers and Music Critics in Łagów Lubuski in August 1949. In practice, this meant a return to the musical traditions of the 19th century, with particular emphasis on folkloric inspirations, also reflected in film music. The last part of the article concerns the period 1955-1964: a time of relative artistic freedom and a return to experimental and modern music, associated, among other things, with the development and improvement of recording techniques. **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1964, no. 53-54, pp. 72-85).**



Suita warszawska, reż. Tadeusz Makarczyński (1946)



Miasto nieujarzmione, reż. Jerzy Zarzycki (1950)