

Kilka trudności z historią muzyki filmowej

IWONA SOWIŃSKA

*Brak opracowań historycznych, brak monografii poświęconych muzyce kinematografii narodowych, brak monografii poświęconych kompozytorom oraz brak specyfikacji samej problematyki – musi budzić poważne zastrzeżenia co do wartości syntez i uogólnień, opierających się z konieczności na materiale wycinkowym, często przypadkowym oraz za każdym razem gromadzonym i porządkowanym na nowo¹ – tak oto zdiagnozowała sytuację Alicja Helman w wydanej czterdzieści lat temu *Roli muzyki w filmie*. W dwadzieścia lat później ocena musiałaby brzmieć inaczej. Lata 80. przyniosły wyraźne ożywienie w piśmiennictwie poświęconym dźwiękowi filmowemu, w tym muzyce. Lecz do większości ważnych książek, które ukazały się w tej i zwłaszcza w następnej dekadzie, można by odnieść uwagę, którą Dudley J. Andrew opatrzył swoje *Główne teorie filmu: Układ pracy wydać się może historyczny, ale jest to okoliczność raczej przypadkowa*².*

Respektowanie chronologii jest oczywiście dalece niewystarczającym powodem, by daną książkę o muzyce filmowej uznać za jej historię. Z drugiej jednak strony autorom zajmującym się tą problematyką dziwnie rzadko przyświeca cel tego rodzaju. Każda z dwóch epok, niema (wraz z muzyką-w-kinie, nietożsamą z właściwą muzyką filmową) i dźwiękowa, zdecydowanie zachęca do ujęć synchronicznych. Dźwiękowa nawet bardziej.

Co prawda, w zależności od momentu historycznego inne są ku temu przesłanki. W wydanej w 1947 r. klasycznej pozycji *Composing for the Films* Theodor Adorno i Hanns Eisler dowodzili, że rozwój muzyki filmowej jest raczej technologicznej niż stylistycznej natury. Odrzucenie przez nich perspektywy diachronicznej jako nieużytecznej w badaniu statycznego, zuniформizowanego fenomenu, za jaki uważali muzykę hollywoodzką będącą obiektem ich zainteresowań, było zrozumiałe. A przecież już następna dekada miała przynieść zmiany, które nabrały tempa w latach 60. i objęły praktycznie wszystkie kinematografie liczące się na ówczesnej mapie filmowej. Nie były to takie przemiany, jakie Adorno i Eisler postulowali ani jakich by sobie życzyli; nie był to rozwój rozumiany jako linearny postęp, lecz spektakularna dyfuzja, z czasem przybierająca na sile. Chociaż należałoby raczej powiedzieć, że cały ten proces został wprawiony w ruch wskutek infuzji – gwałtownego zamanifestowania się kontekstu socjokulturowego, w tym otoczenia medialnego, jako źródła presji wywieranej na kino i przynależną do niego muzykę.

W muzyce filmowej, jak w przyrodzie, nic nie ginie, choć na ogół wiadomo, kiedy się pojawiło. Trwałość pewnych konwencji posługiwania się nią, żywot-

ność stylów muzycznych, a nawet dających się wyróżnić sposobów organizowania całej warstwy dźwiękowej, z czasem zaowocowały eklektyzmem będącym nieuniknionym skutkiem każdej akumulacji. Ta stylistyczna różnorodność pozostaje w trudnym do jednoznacznego uchwycenia, a jednak niewątpliwym związku z eklektycznością poświęconej muzyce refleksji. Bywa tak, że w ramach jednego tekstu równie uważnie interpretowany jest *Iwan Groźny*, jak filmy ilustrowane popowymi kompilacjami, a każde z tych zjawisk nastrocza przeciw odmiennego typu problemów³. Zdarza się, że autor dostrzega zarówno potrzebę przedstawienia technologii mechanicznego dźwięku w kinie niemym, jak i nie mniej pilną potrzebę przedyskutowania estetycznej kategorii „głębi” muzyki⁴. Nawet w pracach skoncentrowanych na bardziej szczegółowych zagadnieniach (np. na narracyjnej funkcji muzyki⁵), niepomyślanych z aż takim rozmachem jak dwie przywołane powyżej, literatura, do której odwołują się ich autorzy, rozważając funkcjonalność muzyki i zaspokajane przez nią potrzeby widzów, jest zazwyczaj obszerna i ma interdyscyplinarny charakter.

Jeśliby mimo wszystko pokusić się o jakieś uogólnienie, o wskazanie tendencji dominującej w literaturze muzycznofilmowej, należało by powiedzieć: muzyka jest pojmowana przede wszystkim jako byt estetyczny, a w centrum uwagi znajduje się jej rola w filmie traktowanym jako względnie autonomiczny tekst. Trzon klasycznego repertuaru pytań stawianych przez teoretyków mógłby wyglądać na przykład tak: *Jaki wpływ wywiera medium filmowe na muzykę filmową i jaki wpływ wywiera muzyka na kino? Czym jest „prawidłowa” równowaga estetyczna pomiędzy nimi i co sprawia, że muzyka jest dobra? Czym wyjaśnić trwałość muzyki akompaniującej przedstawieniom dramatycznym, a filmowi w szczególności? I co w ogóle uzasadnia badanie muzyki filmowej – poza zrozumieniem, że muzyka jest czasem informacyjna, czasem ekspresyjna, czasem obecna tylko po to, by wypełnić luki na ścieżce dźwiękowej lub dłuższy opowiadania?*⁶

Poszukiwanie odpowiedzi na pytania tego rodzaju stanowi próbę uchwycenia specyfiki, esencji przedmiotu lokowanej na przecięciu się dwóch sił. Oto bowiem z jednej strony o kształcie muzyki filmowej przesądzają czynniki pozamuzyczne (potrzeby opowiadania, współobecność innych elementów dźwiękowych itd.), lecz z drugiej strony, będąc filmową, muzyka ta nie przestaje być muzyką. Podlega więc czysto muzycznym prawom; jej macierzystym polem odniesienia powinna być muzyka „jako taka”, a od muzykologii oczekuje się, że dostarczy podstawowych narzędzi służących jej opisowi. Tymczasem muzykologia uchodzi za dyscyplinę konserwatywną i hermetyczną, niechętnie wklajając się w interdyscyplinarną wymianę. Jak twierdzi Robynn Stilwell, problem z muzyką filmową nie polega na jej zaniedbywaniu przez teoretyków, lecz na jej „gettoizacji”⁷, zamknięciu w specjalistycznych dyskursach.

Ten dualizm jest prawdopodobnie powodem, dla którego charakteryzujący lata 80., zdaniem Dany Polana, zwrot *od poszukiwania znaczenia filmu w jego esencji do poszukiwania znaczenia filmu w jego historii*⁸, owocujący „teorią uhistorycznioną”, na obszarze związanym z muzyką filmową dokonywał się (i dokonuje nadal) z większymi niż w innych rejonach oporami.

Nie oznacza to, że nie dokonuje się wcale. Jednak o tym, jak zawiła jest jego trajektoria, niech nas przekona porównanie dwóch książek reprezentujących dwa

skrajne modele pisania o muzyce filmowej. Obie ukazały się w tym samym, 1997 roku, i obie mają „historię” w tytule.

Książka Tatiany Jegorowej *Soviet Film Music. An Historical Survey* jest przykładem historiografii konwencjonalnej. We wstępie autorka dystansuje się wobec dostrzeżonej w pracach poprzedników ambicji skonstruowania uniwersalnego systemu funkcji, jakie muzyka może pełnić w filmie. Podkreślić należy od razu, że przypisanie takiego wspólnego celu wskazanym przez nią publikacjom nie wytrzymuje krytyki i jest rażącym uproszczeniem. Tę dominującą jej zdaniem w literaturze przedmiotu teoretyczną perspektywę proponuje zastąpić perspektywą historyczną, wzorując się na monografii *British Film Music* Johna Huntleya, opublikowanej w 1947 r., i skupić uwagę na historii tej unikatowej i tajemniczej fuzji sztuki filmowej i muzycznej – radzieckiej muzyki filmowej⁹.

Państwo radzieckie istniało w latach 1917–1991 i daty te zakreślają obszar będący przedmiotem zainteresowania autorki (pomimo że za oficjalny początek radzieckiej kinematografii, jak nadmienienia, uznaje się rok 1919, kiedy upaństwowiono przemysł filmowy). Wewnętrzna segmentacja omawianego okresu jest podyktowana wydarzeniami natury politycznej, a nie artystycznej. Stąd wziął się ekscentryczny z punktu widzenia historii filmu przedział 1917–1941, któremu poświęcony jest pierwszy rozdział książki; przedział, z którego nie wyodrębniono przełomu dźwiękowego. Periodyzacja ta, konsekwentnie dokonana według kryteriów pozafilmowych, mogłaby sugerować pewien szczególny zamysł metodologiczny, polegający na wydobyciu powiązań między pulsem polityki i kultury – powiązań skądinąd oczywistych, ale i brzemiennych w skutki w systemach totalitarnych. Tak się jednak nie dzieje. Specyficzny typ presji, jakiemu podlegała radziecka muzyka, w tym muzyka filmowa, został naszkicowany pobieżnie i stereotypowo, gdyż nie on interesuje autorkę. Osnowę jej wywodu stanowi zjawisko przenikania się muzyki autonomicznej i filmowej. Tytułem do chwały tej ostatniej jest rola „poligonu doświadczalnego” dla takich twórców, jak Prokofiew, Szostakowicz, a potem Artemiew, Schnittke i inni. Fakt, że zwłaszcza tym ostatnim nigdy nie było dane skosztować w ojczyźnie efektów tych doświadczeń w twórczości niefilmowej, nie zostaje zinterpretowany. Dowiadujemy się co prawda, że dla awangardowych muzyków kino stanowiło jedyne dostępne im forum wypowiedzi, gdyż sale koncertowe były przed nimi zamknięte nawet jeszcze w latach 70. Nie dowiadujemy się natomiast, jakie były koszty estetyczne tej współpracy. A przecież wiadomo, że koszty trzeba było ponosić; trudno sobie wyobrazić, by „najważniejsza ze sztuk” była słabiej kontrolowana niż estrady koncertowe.

Duma z osiągnięć rodzimej muzyki filmowej, w pełni przecież uzasadniona, skłania autorkę do fetyszyzowania kompozytorów jako niezawisłych dysponentów indywidualnego stylu; styl zaś stanowi drugi, równorzędny fetysz jej „estetycznej” historii muzyki filmowej. Ten dublet przywędrował tu z domeny muzyki autonomicznej, nieużytkowej, choć nawet tam, u schyłku eklektycznego XX w., był już anachroniczny. Uczynienie go narzędziem służącym analizie i wartościowaniu muzyki użytkowej musiało przynieść wątpliwe rezultaty.

Prześledźmy casus Dymitra Szostakowicza, pierwszoplanowego bohatera książki. Na jego przykładzie autorka dowodzi tezy, w myśl której radziecka

muzyka autonomiczna powiązana była z twórczością filmową unią personalną *ergo* stylistyczną i to właśnie gwarantowało jej unikatową jakość artystyczną. Istotnie, Szostakowicz był prominentną postacią muzyki XX w., a przy tym kompozytorem wybitnej muzyki filmowej. Nie znaczy to jednak, że ta ostatnia, nawet w swoich świetnych manifestacjach, stanowiła logiczne ogniwo jego nie-filmowej działalności, ani że okazjonalnie nie popadała z nią w sprzeczność. Można, jak uczyniła to autorka, wnikliwie analizować pracę przetworzeniową, jakiej w filmie *Turbina 50 000* Fridricha Ermlera i Siergieja Jutkiewicza (1932) zostaje poddana przewodnia pieśń o planie pięcioletnim (stanowiąca prototyp niezliczonych późniejszych pieśni masowych), i na tej podstawie wyrokować o jej wysokiej jakości jako muzyki filmowej. Bo muzyce filmowej wolno być zrobioną z byle czego, wolno być prostą, a nawet prymitywną, gdyż w filmie zawsze da się jej użyć w sposób funkcjonalny i inteligentny – i to zapewne jest przypadek tego utworu. Trudno jednak utrzymywać, że pieśń owa miała jakieś znaczenie dla drogi artystycznej swojego twórcy. Nie była nawet regresem, lecz jedną z wielu usług, których świadczenia Szostakowicz nie odmawiał, gdyż taką obrał taktikę przetrwania. Argumentem przemawiającym za wartością artystyczną tego dzieła ma być jego popularność, *pieśń tę śpiewał cały naród*, jak czytamy. Nie wiemy tylko, czy naród miał wtedy coś innego do śpiewania; ponadto argument ten nie pada, by przemówić na korzyść rockowych (a były takie) czy popowych ścieżek dźwiękowych, źle przez autorkę widzianych.

Dwa kolejne, nie do odparcia na pozór, argumenty ilustrujące organiczny związek twórczości filmowej i autonomicznej to wędrówka pomysłów filmowych wykorzystywanych następnie w utworach koncertowych (rzadziej odwrotnie) oraz kariera koncertowych wersji dzieł, powstałych z muzyki filmowej. Sztandarowe przykłady drugiej z wymienionych praktyk – suita *Porucznik Kiż* (polski tytuł filmu: *Car szaleniec*, 1932) i kantata *Aleksander Newski* (1938) Prokofiewa – to jednak przypadki graniczne. *Car szaleniec* był filmem pozbawionym dialogów, za to z ciągłą warstwą muzyczną, w której zagospodarowaniu kompozytor, nie będąc zmuszony liczyć się z obecnością słowa, miał pełną swobodę. *Aleksander Newski* natomiast był z założenia operą filmową, dzięki czemu muzyka miała inny status niż w „normalnym” filmie. Pomimo tych wyjątkowo sprzyjających okoliczności przygotowanie wersji koncertowych i tak wymagało od kompozytora dokonania pewnych retuszy w partyturach przeznaczonych do obu filmów. (Warto by było dowiedzieć się dokładnie, jakim mianowicie zabiegiem je poddano w celu dostosowania ich do ówczesnych standardów koncertowych, jednak na to pytanie nie uzyskujemy odpowiedzi). Współczesnym odpowiednikiem usamodzielniania (się) muzyki filmowej jest jej funkcjonowanie w obiegu fonograficznym. Muzyka o genezie filmowej stała się wręcz jednym z filarów rynku płytowego, lecz w epoce fonograficznej nadpodaży wyciąganie stąd wniosku, że zawsze zasługuje na to z artystycznego punktu widzenia, byłoby nadmiarem dobroduszości. Z powtórным korzystaniem z tematów pojawiających się wcześniej w filmach rzecz się ma analogicznie – nawet jeśli nuty pozostają dokładnie te same, włączenie ich w większą formę nieuchronnie je modyfikuje.

Istnienie takich przepływów pomiędzy muzyką autonomiczną a filmową, wcale nie tak rzadkie (również w naszym filmie), niczego nie dowodzi. Ani tego,



Cyrk, reż. Grigorij Aleksandrow (1936)

Aleksander Newski, reż. Sergiej Eisenstein (1938)



że kompozytorzy uznają obie dziedziny swej twórczości za równorzędne, ani tego zwłaszcza, że w ten sposób muzyka filmowa doznaje nobilitacji estetycznej. Dowodzi jedynie niewrażliwości historyka na kulturowy, społeczny, a bywa że i polityczny kontekst interpretowanych zjawisk. A nie jest bezpodstawną hipotezą, że to właśnie owe konteksty, one przede wszystkim, generują horyzonty estetyczne muzyki filmowej, choć w określonych historycznie momentach układ ich sił może być różny.

Powyższe uwagi nie są recenzją rosyjskiej książki i nie mają na celu oddania sprawiedliwości jej zaletom. Stanowią, co tu kryć, tendencyjną prezentację pewnego typu myślenia o muzyce filmowej, którego rusztowaniem są wielkie nazwiska, styl jako ich korelat oraz filmy, w których czołówkach nazwiska te figurują. Zdecydowanie się na taki klucz ma swoje konsekwencje. Siłą rzeczy kieruje uwagę interpretatora także na dzieła poronione, pozostawiając go jednak bezradnym wobec ich słabości, gdyż nie istnieje coś takiego, jak dobra muzyka w niedobrych filmach.

Książka Russela Lacka *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* różni się od poprzedniej przede wszystkim konceptualizacją dzieła filmowego, pozostałe różnice są tego rezultatem. O ile dla Jegorowej każdy film był mikrokosmosem dryfującym w zasadniczo ahistorycznej próżni, Lacka interesuje cyrkulacja, przepływ, wymiana pomiędzy filmem a kulturą, której częścią jest film. Autor pyta: dlaczego coś się stało? dlaczego właśnie wtedy? co z tego wynikło? Unika jednak stwarzania złudzenia, że zestaw zrekonstruowanych przez niego przyczyn jest kompletny, a sugerowana hierarchia ich ważności nie podlega dyskusji.

Kategoriom stylu czy wyróżnialnych tendencji nie przypada w jego wywodzie rola uprzywilejowana, lecz na ich przykładzie porównanie z przedstawioną powyżej rosyjską propozycją będzie bardziej plastyczne. Przyjrzyjmy się jazzowi, co tylko z pozoru jest postępkiem nielojalnym i stawia badaczkę radzieckiego kina na straconej pozycji.

Z rozdziału książki Lacka poświęconego jazzowi, jak też z rozdziałów z nim sąsiadujących, wyłania się sugestywny i dynamiczny obraz pierwszego poważnego ataku na monopol hollywoodzkiego symfonizmu, dokonanego przez bebop u schyłku lat 50. Śledzimy jego drogę na amerykańskie ekrany *via* filmy europejskie; jego związek z powstawaniem kin studyjnych i filmowcami niezależnymi, dostarczającymi tym kinom repertuaru; jego zdolność do konotowania „artystyczności” i nonkonformizmu, które to konotacje stopniowo zaczęły filmowców interesować bardziej niż sama muzyka; wreszcie jego marginalizację będącą skutkiem rosnącej hermetyczności i naporu kolejnych trendów – popu i rock’n’rolla, które na niemal dekadę wyeliminowały z gry symfoniczną ilustrację i jej zasłużonych mistrzów. Jazz torował drogę tym przemianom, oswajając publiczność z niejednoznacznością muzyki w stosunku do opowiadania filmowego, z oszczędnym jej dawkowaniem i fragmentarycznością.

Ten szkic zostaje obudowany wieloma informacjami pozamuzycznymi. Koniec klasycznie hollywoodzkiej muzyki nie wynikał z „wysycenia paradygmatu” (dowodem jest zresztą jego triumfalny *come back* w drugiej połowie lat 70.), lecz miał bardziej prozaiczne przyczyny: upadek wielkich wytwórni i rozwiązanie

utrzymywanych przez nie orkiestr, wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami. Nie miejsce tu, by je szczegółowo relacjonować. Podobnie złożone były powody, dla których modern jazz (w rzadkich przypadkach sięgano incydentalnie po jego bardziej zachowawcze formy) został wyparty przez pop – oprócz wyłonienia się subkultury młodzieżowej trzeba wskazać aktywną rolę, jaką w ewolucji muzyki filmowej odgrywały fonografia i telewizja, ekonomicznie powiązane z kinem.

To pobieżne streszczenie daje przybliżony wgląd w różnorodność kontekstów, które autor uważa za znaczące dla historii interpretowanego zjawiska, co z kolei daje poczucie, że mamy do czynienia z wielowymiarowym obrazem kultury w pewnym historycznym momencie. Obrazem uchwyconym ze specyficznej perspektywy, oferowanej przez muzykę filmową. Czego więcej mógłby chcieć historyk i jego czytelnik?

W kinie radzieckim, sportretowanym przez Jegorową, na jazz natykamy się raptem dwukrotnie. Po raz pierwszy w związku z komedią muzyczną *Świat się śmieje* (1934) G. Aleksandrowa z muzyką Dunajewskiego; po raz drugi – przy okazji *Taxi Blues* (1990) P. Łungina z muzyką free-jazzowego saksofonisty, Czekašina. Oba filmy dzieli z górą półwiecze, podczas którego jazz był nieobecny w tamtejszych filmach. Autorka nie komentuje tej luki; rzecz inna, że także dla polskiego czytelnika powody tej banicji są oczywiste. Nadmienia natomiast o pełnych furii atakach recenzentów na Aleksandrowa i Dunajewskiego, które miały sprawić, że w kolejnym ich filmie *Cyrk* (1936) po dixielandowych inspiracjach nie pozostało nawet echo. Wśród zarzutów stawianych twórcom pojawił się jednak motyw, który warto byłoby rozwinąć, lecz rozwinięcia się nie doczekał – oskarżono ich o uleganie obcym ideologicznie wzorom. Racją bytu socrealistycznego kina było odcięcie się od dominującego, czyli hollywoodzkiego modelu, lecz przecież nie całkowite, bo postulowane przy trzeźwym rozpoznaniu jego bezdyskusyjnej atrakcyjności dla widzów. Filmy radzieckie prowadziły skomplikowaną, przebiegającą na różnych poziomach grę z konwencjami kina klasycznego. Jaką rolę w tej strategii odrzuceń i nawiązań odgrywała muzyka? jak dalece mógł sięgać jej radykalizm i w jakich aspektach się przejawiać? jaka socjotechnika za nią stała? Czy koncept kompozytora-artysty przeciwstawionego hollywoodzkim galeonikom muzyki miał rzeczywiście jakieś znaczenie, skoro taki Szostakowicz produkował bombastyczne marsze, pieśni masowe i trawestował folklor, jak wszyscy pozostali? Czy była to tylko fikcja o niesłabnącym, jak widać, powabie?

Już nie tak zasadnicze pytania – bo dotyczące terminalnej fazy radzieckiej kultury – nasuwają się w związku z nagłym objawieniem się free-jazzu w *Taxi Blues*. Free-jazzowi saksofoniści nie spadają z nieba. Czekašin skądś się wziął w kraju, gdzie jazz został zakazany, zanim muzyk się urodził. Jakie było jego zaplecze, w jakim obiegu funkcjonował? A w związku z tym: co jego granie oznaczało dla rodzimej publiczności? Czy fakt, że film powstał w koprodukcji z Francją i miał trafić także do zagranicznej publiczności, wpłynął na decyzje dotyczące muzyki?

Georges Duby twierdził, że dla niego jako historyka najcenniejsze jest to, czego dana epoka o sobie nie powiedziała, a swoją pracę porównał do wywołania negatywu¹⁰. Być może jest tak, że zależnie od fenomenów, które się bada,

taktyka ta przynosi to gorsze, to lepsze rezultaty. W przypadku dziejów radzieckiej muzyki filmowej wiele można by sobie po niej obiecywać. W zastosowaniu do historii naszej muzyki – prawdopodobnie też.

Lektura tych dwóch książek podsuwa jeszcze inne wnioski. Niemal wszystko, czym żyła zachodnioeuropejska i amerykańska muzyka filmowa w różnych momentach swej historii, miało polskie odpowiedniki. Miało, lecz tylko nominalnie. By pozostać przy jazzie z przełomu lat 50. i 60. – wiadomo: że konspiracyjny rodowód, że ferment tyleż muzyczny, ile obyczajowy, że bunt, że *Komeda* i *Nóż w wodzie*. Mniej chętnie myśli się o tym, że filmowy potencjał jazzu błyskawicznie się wyczerpał. Było kilka filmów, które go wtedy „pokażały” – i to wszystko; kolejne dziesięciolecia dorzuciły tu raptem parę następnych tytułów. *Komeda* aż do przedwczesnej śmierci pozostał wierny kinu i pozostał też jazzmanem, lecz przecież nie w twórczości filmowej. W filmie jazz szybko stał się kliszą, więc szukał dalej. Jego niedocenione kompozycje z *Bariery* (1966) i *Ręk do góry* (1967) J. Skolimowskiego z językiem jazzu nie mają już nic wspólnego. Inni jazzmani (A. Trzaskowski, J. Ptaszyn Wróblewski) również pracowali dla filmu, nie przejawiając tu ambicji wykraczających poza modernizowanie muzyki rozrywkowej i tanecznej. Na załamanie się filmowej kariery tego stylu miały prawdopodobnie też wpływ czynniki pozaartystycznej natury. Był postrzegany mniej jako muzyka, a bardziej jako ekstrawagancja. Niechętnie ekstrawagancjom (z przyczyn całkowicie pozaartystycznych) kino drugiej połowy lat 60. nie było dla jazzu odpowiednim partnerem. Od jego efemeryczności jako rezerwuaru polskiej muzyki filmowej jeszcze istotniejsze jest to, że przypadła mu w udziale inna funkcja niż ta, którą spełnił on w kinie amerykańskim i zachodnioeuropejskim. W Polsce nie na nim spoczęła powinność polemizowania z konwencjonalną, symfoniczną oprawą muzyczną, gdyż w tym dziele wyprzedził go przelotny, jak się miało okazać, lecz ważki romans elity młodej generacji awangardowych kompozytorów (T. Baird, W. Kilar, później K. Penderecki i in.) z kinem.

Odmienność genety i funkcji, wsparta na odmiennych uwarunkowaniach socjokulturowych i politycznych (brak mechanizmów rynkowych, rachityczna fonografia, raczkująca telewizja – by wymienić tylko kilka z nich), sprawia, że mamy tu do czynienia z rodzimym, specyficznym wariantem tendencji o charakterze globalnym – a przynajmniej uważanej za globalną przez autorów obierających euroamerykańską perspektywę. Wolno przypuszczać, że to samo da się powiedzieć o każdym innym nurcie czy zjawisku, o każdym konkretnym układzie napięć kulturowych. Te różnice mogą być nie do wysłedzenia w nutach, są natomiast wyzwaniem dla historyka i uzmysławiają potrzebę pisania monografii narodowych. Nie zastąpią ich żadne historie muzyki filmowej o uniwersalnych ambicjach.

Interpretator dziejów polskiej muzyki filmowej stawia się w ambiwalentnej sytuacji. Z jednej strony jest wolny od dyskomfortu wynikającego z historyograficznej nadprodukcji i od obowiązku interpretowania cudzych interpretacji, na czym może przedwcześnie wyczerpać się jego energia. Kilka anglojęzycznych książek dowodzi, że nie jest to niebezpieczeństwo urojone. Z drugiej jednak strony nie zaznaje komfortu płynącego z istnienia bogatej literatury przedmiotu. W połowie lat 60. przestały powstawać szeroko zakrojone prace, ustępując miej-

sca tekstom drobnym i stosunkowo nielicznym, z reguły poświęconym twórczości filmowej wybitnych kompozytorów lub inspirującym muzycznie filmom. Borykając się każdy po swojemu ze starym dylematem muzykologicznym, z rozdarciem dyskursu pomiędzy język „techniczno-opisowy” a język „poetycki”, wypowiedzi te nie tylko stanowią świadectwo czyichś wzruszeń i fascynacji, lecz dowodzą też, że ciągle jest o czym pisać. Ale podobnie jak nasze kino nie składa się z samych arcydzieł, tak nie z samych arcydzieł, czy choćby tylko wybitnych dokonań, składa się nasza muzyka filmowa. Jak zauważa Alina Madej: *Trzon historii kina polskiego stanowią filmy złe, filmy nie znajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza dzieł wybitnych reżyserów odstawia tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda wylania się z tej masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych*¹¹.

Do tych filmów także tworzono muzykę i ona także należy do historii, choć z pewnością nie do tej zorientowanej na petryfikowanie hierarchii estetycznych. Z tej muzyki także musiałaby się wyłonić „zupełnie inna prawda”. W tym samym czasie, gdy dźwięk znalazł się ponownie w zasięgu zainteresowań teoretyków filmu, tj. w latach 80., wszczęto też debatę nad sposobami uprawiania historii filmu. Dotychczasowy, „sadowulowski” model uznano za niewydolny wobec złożoności przedmiotu i jego szybko zmieniającego się statusu.

Dzięki muzyce film otwiera się na kulturowy (a nawet cywilizacyjny) kontekst w sposób unikatowy i zasługujący na uwagę, której dotąd mu skąpiono. Taka reorientacja wymaga, by o kinie zacząć myśleć jako o medium, od początku swego istnienia koegzystującym z innymi mediami. Bo tym jest zawsze, a sztuką bywa z rzadka. Myśląc o szczególnym, pogranicznym fenomenie muzyki filmowej, niepodobna zajmować się tylko nutami.

IWONA SOWIŃSKA

¹ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 34-35.

² D. J. Andrew, *Główne teorie filmu*, przeł. A. Kołodyński, Łódź 1995, s. 10.

³ R. S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley 1994.

⁴ R. Lack, *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*, London 1997.

⁵ C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington 1987.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ R. Stilwell, *Review*, „Screen” 1995, nr 4, s. 432.

⁸ D. Polan, *Ponowne odczytanie teorii filmu*, przeł. A. Helman, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 282.

⁹ T. Jegorowa, *Soviet Film Music. An Historical Survey*, Amsterdam 1997, s. XI.

¹⁰ Zob. F.A. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, przeł. E. Domańska, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 160.

¹¹ A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, w: J. Trzynadłowski (red.), *Filmoznawstwo. Film. Telewizja*, Wrocław 1992, s. 50.