

JOANNA KWAPIEŃ
UNIwersytet Wrocławski

COMPOSING FOR THE FILMS THEODORA W. ADORNA
I HANNSA EISLERA JAKO KRYTYCZNA REFLEKSJA
O MUZYCE FILMOWEJ

Książki mają swoje losy – szczególnie, kiedy zostają napisane w pełnych napięcia czasach, przez dwóch autorów zmuszonych do podejmowania trudnych decyzji. W dodatku przez autorów, którzy nie podporządkowywali się kanonom. Pierwszym z nich był zawsze bezkompromisowy w swoim dyskursie Theodor W. Adorno, drugim – zaangażowany politycznie i ideologicznie Hanns Eisler.

Napisana przez Hannsa Eislera i Theodora W. Adorna książka *Composing for the Films* jest pozycją wyróżniającą się w literaturze dotyczącej muzyki filmowej. Od momentu publikacji uznawana była za kontrowersyjną, na co wpłynął jej hermetyczny język i wyraźna krytyczność koncepcji. Pomimo licznych wydań, nigdy nie była przedmiotem badań w polskiej literaturze muzykologicznej. Nie została także szczegółowo opisana historia jej wydań oraz kwestia podwójnego autorstwa wynikająca z sytuacji politycznej, w jakiej przyszło żyć obu autorom w momencie jej powstania. Odnaleźć można jedynie wzmianki opisujące kilka założeń koncepcji, na przykład w książce Alicji Helman¹. Wyjątkiem pośród pozycji należących do literatury polskojęzycznej jest *Estetyka muzyki filmowej*, w której Zofia Lissa poddaje koncepcję krótkiej analizie i polemizuje z nią, odnosząc się do jej wybranych aspektów². Żadne wydanie publikacji nie doczekało się tłumaczenia na język polski. Przetłumaczony został jedynie krótki fragment opublikowany w książce *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, dotyczący różnicy pomiędzy słyszeniem a słuchaniem³, a zatem nieodnoszący się bezpośrednio do muzyki filmowej. Niniejszy artykuł ma na celu wypełnienie tej luki i przedstawienie historii powstania książki i jej kolejnych wydań

1 Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.

2 Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

3 Hanns Eisler, Theodor W. Adorno, „Polityka słyszenia”, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner, przekł. Julian Kutyla, Gdańsk 2010, s. 102–105.

oraz jej recepcji, przede wszystkim zaś zarysowanie w niej koncepcji. Źródłem, z którego korzystałam i które poddaję analizie, jest *Composing for the Films* w wydaniu angielskim z 1951 r.⁴

Stan badań w perspektywie globalnej przedstawia się dużo korzystniej – istnieją pozycje, które omawiają historię, koncepcję i recepcję książki. Do najważniejszych z nich należą „Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films” Philipa Rosena⁵ odnosząca się do myśli teoretycznej Adorna, „Composing for the Films (1947): Adorno, Eisler and the Sociology of Music” Martina Hufnera⁶ poruszająca aspekt socjologiczny publikacji, „«The Exile’s Intellectual Mission»: Adorno and Eisler’s Composing for the Films” Jamesa Parsonsa⁷ dotycząca historii powstania książki, oraz „Composing for the Film: Hanns Eisler’s Lifelong Music Project”⁸ Petera Schweinhardta i Johannes C. Galla opisująca krytycznie całą koncepcję.

KWESTIA AUTORSTWA I OKOLICZNOŚCI POWSTANIA *COMPOSING FOR THE FILMS*

Jesienią 1935 r. Hanns Eisler został zaproszony przez Charlesa Seegera do objęcia stanowiska wykładowcy w New School for Social Research w Nowym Jorku. Eisler spędził w niej jedynie semestr, a dyrektor szkoły, Alvin Johnson, pomógł mu w emigracji do USA w 1938 roku. Johnson ściśle współpracował z Fundacją Rockefellera zapewniającą pomoc finansową i stanowiska akademickie wielu represjonowanym uczonym z III Rzeszy, która pomogła Eislerowi także podczas wydawania *Composing for the Films*⁹. W lutym 1940 r. Eisler otrzymał od fundacji grant w wysokości ponad dwudziestu tysięcy dolarów na dwuletni Film Music Project. Miał on między innymi na celu wypełnienie luki pomiędzy zaawansowaną techniką, jaką dysponował przemysł filmowy, a ubogim warsztatem kompozytorskim twórców muzyki filmowej.

Środowisko amerykańskich intelektualistów było nieufne w stosunku do Eislera i jego preferencji politycznych. Od momentu przybycia do USA w 1935 r. był stale inwigilowany przez amerykański rząd i FBI¹⁰ ze względu na podejrzenia dotyczące jego poglądów politycznych, a ostatecznie w 1947 r. został przesłuchany przez Komisję do

4 Hanns Eisler, *Composing for the Films*, London 1951.

5 Philip Rosen, „Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films”, *Yale French Studies* 60 (1980) *Cinéma/Sound*, s. 157–182.

6 Martin Hufner, „Composing for the Films (1947): Adorno, Eisler and the Sociology of Music”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18 (1998) nr 4, s. 535–540.

7 James Parsons, „«The Exile’s Intellectual Mission»: Adorno and Eisler’s Composing for the Films”, *Telos* 149 (2009), s. 52–68.

8 Peter Schweinhardt, Johannes C. Gall, „Composing for the Film: Hanns Eisler’s Lifelong Music Project”, w: *Oxford Handbook of Film Music Studies*, red. David Neumeyer, Oxford 2014, s. 131–187.

9 Dzięki staraniom Johnsona fundacja oferowała dwuletni grant dla sprowadzonych przez niego emigrantów ze środowisk akademickich, w ten sposób pomagając im zaaklimatyzować się w nowej rzeczywistości.

10 James Wierzbicki, „Hans Eisler and the FBI”, *Music and Politics* 2 (2008) nr 2, <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0002.202/>—hanns-eisler-and-the-fbi?rgn=main;view=fulltext, dostęp 22 I 2019.

Badań Działalności Antyamerykańskiej Izby Reprezentantów (House Committee on Un-American Activities; w skrócie HUAC)¹¹. Podejrzewano, że jest zaangażowanym komunistą, zbierającym informacje o Hollywood i wplatającym treści propagandowe do scenariuszy filmów i komponowanej przez siebie muzyki. Dowodem na to, dołączonym do akt sprawy, był jego wkład w tworzenie marskistowskiej sztuki *Die Massnahme*¹². Sam kompozytor nigdy nie wypierał się swoich poglądów, jednak nie miał tak dużych związków z komunistami, jak mu przypisywano. W trakcie przesłuchania przez HUAC miał powiedzieć „Komuniści, oni byli bohaterami. Ja? Ja byłem tylko kompozytorem”¹³. Ostatecznie, w roku 1948, został deportowany z kraju i udał się wraz z żoną do Pragi.

Theodor W. Adorno przeniósł się do Stanów Zjednoczonych po swojej pierwszej wizycie w Nowym Yorku w 1937 roku. Podobnie jak Eisler, ze względu na żydowskie pochodzenia ojca został zwolniony ze stanowiska akademickiego, które zajmował od 1931 r. na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie. W 1933 r. został zmuszony do emigracji. W Ameryce pracował głównie w Princeton Radio Project Paula Lazarsfelda, badającym wpływ radia na społeczeństwo¹⁴. Był także członkiem Institute for Social Research¹⁵ Maxa Horkheimera, z którym pracował nad *Dialektyką oświecenia*¹⁶.

W 1942 r. przyjaźń między autorami rozkwitała. Adorno pisał o większym wkładzie Eislera w projekt i za naturalne uznawał, że to on zostanie wymieniony jako autor książki:

Cała książka pochodzi z projektu pana Eislera, a jego kontrakt oparty był na pomysłach, żeby przedstawić sprawozdanie z projektu – coś, co, nawiasem mówiąc, jest niewątpliwie oczekiwane przez dużą liczbę ekspertów i osób zainteresowanych praktyczną współpracą pana Eislera z przemysłem filmowym i pracy jako kompozytora ogólnie¹⁷.

11 Zob. film z przesłuchania Eislera 1947, CriticalPast, <https://www.youtube.com/watch?v=FDC4Keawv6U>, dostęp 24 II 2019.

12 Przekład tekstu sztuki, autorstwa Bertolta Brechta, był jednym z pierwszych dokumentów, jaki znalazł się w teczce FBI dokumentującej jego działania komunistyczne. Zob.: pełna dokumentacja działań Eislera z czasu inwigilacji udostępniona na oficjalnej stronie FBI: <https://vault.fbi.gov/>, dostęp 22 II 2019.

13 *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938–1968*, red. Eric Bentley, cyt. za: J. Wierzbicki, „Hans Eisler and the FBI”, s. 6.

14 „Teoria krytyczna” stała się od tej pory osią interdyscyplinarnych studiów i badań prowadzonych przez uczestników tego projektu, zob.: Susan Cavin, „Adorno. Lazarsfeld & The Princeton Radio Project, 1938–1941”, http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/3/7/0/8/pages237089/p237089-1.php, dostęp 28 I 2019.

15 Początkowo szkoła oparta była na klasycznym marksizmie, jednak od 1930 r., kiedy to Max Horkheimer został jej dyrektorem, „teoria krytyczna” stała się osią interdyscyplinarnych studiów i badań prowadzonych przez członków tego instytutu.

16 Prace nad książką trwały do 1949 roku. Może to częściowo tłumaczyć niechęć Adorna do angażowania się w konflikty polityczne Eislera. Odmówił także zeznawania w jego sprawie, chociaż był obecny jako obserwator na waszyngtońskim przesłuchaniu HUAC. Jak sam to określił, nie czuł potrzeby angażowania się w rzeczy, które nie dotyczyły go bezpośrednio.

17 List Vaudrina do Adorno, 13 VI 1946, „The whole book has originated from Mr. Eisler’s Project and his contract was based on the idea that he should give an account of the Project – some thing which, incidentally, is doubtless expected by a large number of experts, and people interested in Mr. Eisler’s

Eisler natomiast nalegał na przypisanie współautorstwa Adornowi, w 1942 r. pisząc list do swojego wydawcy, Philipa Vaudrina¹⁸. Wyjaśniał w nim, że bez udziału drugiego autora w projekcie wydanie znacznie by się opóźniło, a może nawet nigdy nie doszło do skutku. Chciał także podzielić dochód autorski po połowie¹⁹.

Tuż przed publikacją Adorno zaczął rozważać wycofanie swojego nazwiska jako autora. Obawiał się, że krytyka, jaka spadła w tym czasie na Eislera, wpłynie także na jego własną reputację. Informacje, które ujrzały światło dzienne w 1946 r., dotyczyły komunistycznej aktywności brata Eislera, Gerharta²⁰; w tym czasie również Eisler pozostawał pod ścisłym nadzorem FBI. W kwietniu 1947 r. przemysł filmowy stał się przedmiotem rządowej, antykomunistycznej kampanii. Dotkliwie odczuł to Hanns Eisler, stając się obiektem oskarżeń, co doprowadziło ostatecznie do wspomnianych wcześniej, oficjalnych przesłuchań HUAC. Adorno tak wypowiedział się na temat swojego stosunku do sytuacji Eislera oraz uczestnictwa w jego przesłuchaniach:

Nie chciałem zostać męczennikiem w aferze, która wciąż nie ma nic wspólnego ze mną... W tym czasie byłem zdecydowany powrócić do Europy, ale obawiałem się, że będę mieć z tym problem. Hanns Eisler w pełni to zrozumiał²¹.

27 V 1947 r. Adorno zdecydował się ostatecznie usunąć swoje imię i nazwisko z książki – wtedy też na rynku pojawiło się jej pierwsze wydanie. Decyzję tę poprzedzono wcześniejszymi rozmowami i negocjacjami z Eislerem, który nie zgodził się na przesunięcie premiery do czasu, kiedy ucichną oskarżenia wobec niego. Również wydawnictwo nie opowiadało się za tym pomysłem, decydując się na publikację w planowanym terminie. Jak wynika z listu do rodziców, Adorno miał o to żal do Eislera, pomimo tego, że wcześniej sam zastanawiał się nad usunięciem swojego nazwiska i była to finalnie jego własna decyzja²².

practical work in the movies, and as a composer in general”, cyt. za: Sally Bick, „Eisler’s Notes on Hollywood and the Film Music Project”, *Current Musicology* 86 (2008) nr 2, s. 31, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D81R6P5Q>, dostęp 20 II 2019. Tłumaczenia z języka angielskiego – Joanna Kwapien.

- 18 „The status of Dr. Adornos [sic] coauthorship is not only a matter of honesty but also of expediency because I feel that without his intense collaboration the completion of the book may be considerably delayed or even endangered”, cyt. za: *ibid.*, s. 35.
- 19 W odpowiedzi na tę wiadomość zachwycony Adorno pisał do rodziców, że Eisler jest wobec niego „ekstremalnie lojalny”, *ibid.*
- 20 Wraz z siostrą, Ruth Fischer, byli aktywnymi komunistami. Gerhart należał do Kommunistische Partei Österreichs (KPDÖ), Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) i Communist International.
- 21 „I did not seek to become a martyr in an affair that still has nothing to do with me... At that time, I was determined to return to Europe, but feared I might have difficulties in doing so. Hanns Eisler fully understood”, cyt. za: P. Schweinhardt, J.C. Gall, „Composing for the Film”, s. 147.
- 22 Sally Bick, „The Politics of Collaboration: Composing for the Films and its Publication History”, *German Studies Review* 33 (2010), s. 141–162, www.jstor.org/stable/40574931, dostęp 28 I 2019.

W przypadku książki o filmie, wydawnictwo oksfordzkie było bardzo wyrozumiałe: w przedmowie będę wyraźnie wspomniany, ale nie jako oficjalny współautor. Szkoda, ponieważ faktycznie nie tylko napisałem, ale także wymyśliłem 90 procent treści; ale wciąż lepiej, że tak się stało. Gdyby mój „współautor” był trochę bardziej lojalny, ustąpiłby wobec prawdy. Jest na to zbyt próżny, ale z drugiej strony mogę zrozumieć, że w jego sytuacji publikacja książki czysto naukowej pod jego nazwiskiem musi być bardzo ważna; a przecież to on pierwotnie miał kontrakt. Tak więc zostawmy to. Otrzymasz ją natychmiast po wydrukowaniu; wygląda przyzwoicie pod każdym względem. Poza tym, muzyka filmowa jest ostatecznie zbyt ograniczonym i przeciętnym tematem, aby poświęcić mu całą książkę. Zamieściłem jednak wiele innych drugoplanowych wątków, które mnie interesowały²³.

22 IV 1948 r. Eisler po przymusowym powrocie do Wiednia poprosił Adorna o przesłanie mu egzemplarza książki, chcąc wydać ją także w ojczystym języku. Ponownie zapytał go wtedy, czy chciałby zostać uwzględniony jako autor. Adorno zastanawiał się nad tym, jednak ze względu na zimną wojnę i ciągle obecne w Ameryce antykomunistyczne „polowania na czarownice”, uznał to za zbyt duże ryzyko. Poddął pewnym modyfikacjom pierwsze wydanie i przesłał Eislerowi manuskrypt z odręcznymi dopiskami. Pierwszą edycję w języku niemieckim – *Komposition für den Film* – wydano w Berlinie Wschodnim w 1949 r.²⁴. Została ona poddana radykalnym zmianom redaktorskim, na które kompozytor musiał się zgodzić, jeśli chciał, żeby wydanie doszło do skutku. Zmieniono przede wszystkim hermetyczny język na bardziej odpowiadający realiom stalinowskiej rzeczywistości. Co więcej, usunięto nawiązania do muzyki takich kompozytorów, jak Igor Strawiński, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, a nawet Paul Hindemith, uznawanych w tym czasie za formalistycznych.

Po raz pierwsze nazwisko Adorna ukazało się na okładce w niemieckiej edycji z 1969 r. wydanej przez Rogner&Bernhard. Stało się to na prośbę Adorna już po wydaniu w 1966 r. eseju *Transparencies on Film*, w którym ponownie porusza on temat filmu. Wydań książki było łącznie aż sześć, a każde z nich różniło się częściowo strukturą i zawartością. W 1976 r. opublikowano kolejną niemiecką wersję *Komposition für den Film* – była to edycja oryginalnego niemieckiego manuskryptu z 1944 r. z konstrukcją taką, jak w pierwszej wersji anglojęzycznej, z dodatkami z osobistej kopii Adorno i paragrafem postscriptum z manuskryptu²⁵. Następne wydanie w 1977 r.

23 List Adorna do rodziców z 13 VI 1947 r., cyt. za: *ibid.*, s. 150: „As for the film book, the Oxford press was very understanding: I will be mentioned very emphatically in the foreword, but not as the official co-author. It is a shame, as I in fact not only wrote, but also conceived 90 percent of it; but it is still better this way. If my «co-author» had been a little more loyal, he would have been the one to step down in the light of the true situation. But he is too vain for that, and on the other hand I can understand that, in his position, the publication of a purely scientific book under his name must be very important to him; and, after all, it was he who originally had the contract. So, let us leave it at that. You will receive it as soon as it is in print; it looks thoroughly decent in every respect. Except that film music is ultimately too limited and indifferent a subject to warrant an entire book. I did, however, incorporate various more peripheral matters that interested me”.

24 Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Berlin 1949.

25 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, wyd. w: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, t. 15, Frankfurt 1976.

było edycją połączoną, ze strukturą anglojęzycznego wydania, uzupełnioną o poprawione elementy wydania niemieckiego manuskryptu i pierwszej niemieckiej edycji z modyfikacjami oraz zawierające dodatek z dopiskami z osobistej wersji książki Adorna²⁶. Ostatnia wersja to zrecenzowana i poprawiona edycja z dwoma dodatkami z dopisków Adorna i z jego *Draft for the Film Music Book*²⁷.

ZJAWISKA PODDANE KRYTYCE W *COMPOSING FOR THE FILMS*

Według autorów za procesem powstawania muzyki filmowej stoi wiele czynników decydujących o jej ostatecznym kształcie. Analiza pracy kompozytora czy samej muzyki nie odnosi się więc tylko do jej czysto muzycznej strony. Krytyka autorów dotyczy filmu hollywoodzkiego. Muzyka filmowa jest w nim tylko elementem kultury masowej i jako taka podporządkowana jest takim samym regułom, jak tworzenie komercyjnego filmu czy muzyki popularnej. Takie ustawienie perspektywy badawczej sprawia, że praca Adorno i Eislera zyskuje kilka zupełnie innych wymiarów – filozoficzny, socjologiczny, polityczny, ekonomiczny, o czym pisze także Graham McCann we wstępie do współczesnego wydania²⁸.

Zanim przejdę do dalszej analizy pracy, chciałabym także podkreślić, że Adorno i Eisler nie uważali, że przemysł kulturalny czy popkultura są zjawiskami wyłącznie negatywnymi. Można początkowo odnieść wrażenie – szczególnie ze względu na bezkompromisowy styl pisania Adorno wyraźnie widoczny w *Composing for the Films* – że kultura masowa jest zjawiskiem ocenianym jednoznacznie negatywnie. Jest to jednak spojrzenie powierzchowne. Adornowską krytykę opisuje dokładnie Georges Didi-Huberman²⁹, przyrównując ją do sита, przez które oddziela się ziarna od plew. Krytyka jest tu rozumiana jako poszukiwanie prawdy. Autor pisze także o metakrytyce, „krzyku krytycznej wściekłości przeciwko alienacji społecznej i psychicznej”, innymi słowy – krytyka staje się w swojej formie nowym rodzajem przekazu, niepozbawionym emocjonalności; narrację Adorna charakteryzuje ogromna szczerłość wobec tego, co odczuwa jako autor książki i świadek danego zjawiska. *Composing for the Films* nie jest tu wyjątkiem, pomimo podwójnego autorstwa.

W całej koncepcji zawartej w książce można wyróżnić cztery zasadnicze segmenty tematyczne:

- 26 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, wyd. w: Hanns Eisler, *Gesammelte Schriften*, seria III, t. 4, red. Eberhardt Klemm, Leipzig 1977.
- 27 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, z epilogiem Johannes C. Galla, DVD Hanns Eisler Rockefeller-Filmmusik-Projekt, edytowanym na zlecenie Międzynarodowego Towarzystwa Hannsa Eislera przez Johannes C. Galla, Frankfurt 2006.
- 28 Graham McCann, *New Introduction*, w: Hanns Eisler, Theodor Adorno, *Composing for the Films*, London 2005, s. 8.
- 29 Georges Didi-Huberman, „Obraz krytyczny (obraz krytyki)”, przekł. Andrzej Leśniak, *Teksty Drugie* 5 (2016), s. 360–375.

1. Krytyka kinematografii jako przejawu kultury masowej, obejmująca rozdziały „Function and Dramaturgy”, „Sociological Aspects”.

2. Krytyka warsztatu kompozytorskiego twórcy muzyki filmowej, zawarta szczególnie w rozdziałach „Prejudices and Bad Habits”, „The Composer and Movie-Making Process”.

3. Krytyka tradycyjnych technik kompozytorskich i rozważanie możliwości zastosowania w kinie nowej muzyki przedstawione w rozdziałach „The New Musical Resources”, „Elements of Aesthetics” i „Suggestions and Conclusions”.

4. Krytyka i niebezpieczeństwa wynikające z użycia w muzyce nowych technologii związanych ze sztuką filmową, jako zagadnienie pojawiające się na przestrzeni całej książki.

W poszczególnych segmentach pojawiają się także nieco bardziej subtelne refleksje dotyczące działania kompozytora w kapitalistycznym świecie, jego roli jako artysty, nieświadomości odbiorcy, a nawet braku wolnej woli obu stron.

Trudno jednoznacznie zdefiniować charakter tej koncepcji, która ze względu na podwójne autorstwo i swobodny sposób prowadzenia narracji jest bardzo heterogeniczna. Z jednej strony książka to specyficzny poradnik, przedstawiający bardzo wyraźnie, w jaki sposób nie powinno się komponować muzyki filmowej, z drugiej natomiast refleksja o społeczeństwie i kapitalistycznym systemie. Raport z Film Music Project, który stanowił genezę całej publikacji, pełni tylko funkcję dwudziestostronicowego apendyksu.

KRYTYKA KINEMATOGRAFII JAKO PRZEJAWU KULTURY MASOWEJ

Współczesne próby zdefiniowania pojęcia kultury masowej znacznie odbiegają od kategorii, jaką posługiwał się Adorno, jednak chciałabym przytoczyć kilka stosowanych dziś definicji. Co ważne, teoretyk operował pojęciami w sposób płynny, często zmieniając ich znaczenie na przestrzeni nawet tej samej pracy.

Jedną z najbardziej obszernych, polskojęzycznych, klasycznych już prac dotyczących zjawiska kultury masowej jest publikacja Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Píše ona w niej:

Pojęcie kultury masowej odnosi się do zjawisk współczesnego przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści płynących z nielicznych źródeł oraz do jednolitych form zabawowej, rozrywkowej działalności wielkich mas ludzkich³⁰.

Autorka przedstawia także dwa podstawowe kryteria charakteryzujące kulturę masową: kryterium ilości oraz kryterium standaryzacji, które jako takie występuje także w pracach Adorna. Masowe przekazywanie wymaga ujednoczenia przekazu, jest także skierowane do nowego rodzaju publiczności, charakteryzującej się rozproszeniem przestrzennym. Pośród czynników niezbędnych do wytwarzania kultury masowej można wyróżnić: obecność szybkiej komunikacji o szerokim zasięgu, obecność środków maso-

30 Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2011, s. 95.

wego rozpowszechniania, zwielokrotnianie treści poprzez kopie tego samego przedmiotu lub urządzenia odbiorcze umożliwiające jednoczesną recepcję tego samego dźwięku w wielu punktach. Badaczka wskazuje również na fakt, że ośrodki, w których rodzi się kultura masowa, są zwykle silnie uprzemysłowione i zurbanizowane.

Kultura masowa, rozumiana jako „towar wytwarzany z pomocą wyspecjalizowanych instytucji i rozprowadzany przez wyspecjalizowany system dystrybucji”, zmienia charakter więzi społecznej pomiędzy twórcami i odbiorcami³¹. Rodzi się między nimi dysproporcja, zanika potrzeba bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Przystaje także istnieć swojego rodzaju selekcja odbiorcy – w kulturze masowej może być nim niemal każdy, bez względu na posiadane wykształcenie.

Ostatnia kwestia staje się w refleksji Adorna kluczowa. Podkreśla on nie tylko wyżej wymienione zmiany, lecz także fakt, że odbiorca traci możliwość wyboru, poddawany jest manipulacji:

[...] konsumentowi wpaja się przekonanie, że przemysł kulturalny może zaspokoić wszystkie potrzeby, ale z drugiej strony potrzeby te mają być z góry tak ułożone, by sam konsument widział siebie wyłącznie jako wiecznego konsumenta, jako obiekt przemysłu kulturalnego³².

W tym momencie warto przypomnieć, że w czasie, w którym Adorno pracował z Eislerem nad *Composing for the Films*, równoległe – wraz z Maxem Horkheimerem – poświęcał się pisaniu innego dzieła – *Dialektyki oświecenia*. Czytając obie prace, można zauważyć w nich pewnego rodzaju podobieństwo. Choć *Composing for the Films* jest książką zawężoną do badania muzyki filmowej, pobrzmiewa w niej bardzo wyraźna krytyka przemysłu masowego opisana później w *Dialektyce oświecenia*. Przemysł filmowy jest niczym innym, jak jedną z gałęzi kapitalizmu i ma na celu to samo, co każdy inny element tego systemu – przyniesienie jak największego zysku. Jak można przeczytać w *Dialektyce oświecenia*:

[f]ilm i radio nie muszą się już podawać za sztukę. Prawda, że są jedynie interesem, służy im jako ideologia mająca uprawomocnić kicz, który rozmyślnie produkują. Same nazywają się przemysłem, a publikowane informacje o dochodach dyrektorów naczelnych nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do społecznej niezbędności ich produktów³³.

Trzecia praca powstająca równoległe z omawianymi wyżej, w której Adorno także zawarł przemyślenia na temat przemysłu filmowego, to *Minima moralia*, zaliczane dziś do najwybitniejszych dzieł filozofii współczesnej,

Jedną z naczelnych kategorii, jakim podporządkowany był dyskurs teorii krytycznej, jest porównanie amerykańskiego kapitalizmu do rozwiniętego w tym czasie nazizmu w Niemczech. Adorno, będąc na emigracji, dopatrywał się w kulturze masowej kolejnego narzędzia propagandowego, prowadzącego docelowo do tak samo

31 Ibid., s. 94–106.

32 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 51.

33 Ibid., s. 124.

tragicznych skutków jak nazizm. Obie prace – *Composing for the Films* oraz *Dialektyka oświecenia* – mają więc między innymi na celu ostrzeżenie przed negatywnymi skutkami wykorzystania kultury masowej w celu manipulacji społeczeństwem.

Krytyka kultury masowej rozpoczyna się w *Composing for the Films* od krytyki działania przemysłu filmowego w rozdziale „Sociological Aspects”. Autorzy wskazują na fakt, że ukształtowanie kina oraz jego poziomu artystycznego zależało przede wszystkim od tego, kto jako pierwszy zobaczył w tym przemyśle korzyść ekonomiczną i zdecydował się na inwestycję. To właśnie w dążeniu do jak największego zysku leży problem podporządkowania się sztuki temu, co jest w stanie się najlepiej sprzedać. Dodatkowo rodzi się pewnego rodzaju hierarchia – film podporządkowany jest masom, do których jest kierowany, a muzyka znajduje się w tej hierarchii jeszcze niżej, podległa obrazowi.

Ta podległość muzyki filmowej była także częściowo zawiniona przez tych, którzy jako pierwsi ją komponowali. Tworzenie jej było powierzone niewykwalifikowanym pracownikom, jak opisują ich autorzy, mógł ją pisać: „[k]ażdy, kto akurat był w pobliżu i chętny – często muzycy, których kwalifikacje nie pozwalały im konkurować w dziedzinach, w których wciąż utrzymywano solidne standardy muzyczne”³⁴.

Autorzy dostrzegają tu znacznie większy problem, związany nie tylko z muzyką filmową, ale ze statusem artysty, który zawsze staje się podległy w stosunku do tego, kto mu płaci i tym samym zniża się do funkcji „lokaja”, „służącego”. Jednak idea sprzedaży talentu towarzysząca muzykom przez wiele lat sprawia, że muzyk w przemyśle filmowym jest eksploatowany. Jego pracy nie traktuje się poważnie – raczej jak coś, co wynika z powołania, jest rozrywką i nie wymaga włożenia w to prawdziwego wysiłku. Muzyk jednak sam się na to decyduje. W społeczeństwie uzależnionym od nowej techniki, takiej jak radio czy telewizja, i coraz bardziej uzależnionym od muzyki popularnej, zanika istota muzyki oraz możliwość wyboru. Podporządkowanie się żądaniom odbiorców prowadzi do zagubienia prawdziwej wartości artystycznej muzyki³⁵. W ten sposób muzyk rezygnuje jednocześnie z wizerunku siebie jako profesjonalnego artysty, jak i ze spontanicznej, „cygańskiej” natury wolnego muzyka grającego dla przyjemności. Ten pierwszy poświęca siebie, tworząc dzieła o niskiej wartości, tym samym „sprzedając” także swoje miejsce w historii. Drugi natomiast traci swoje najlepsze cechy – „zmysłowość, włóczęgostwo, spontaniczność”, stając się podporządkowanym reżimowi przemysłu, który decyduje za niego o tym, co i w jaki sposób powinien grać³⁶.

Autorzy podkreślają jednak, że choć wybór zawodu kompozytora muzyki filmowej jest dobrowolny i wiąże się z pewnymi konsekwencjami, to w rzeczywistości ani

34 „Anyone who happened to be around and willing-often enough to musicians whose qualifications were not such as to permit them to compete in fields where solid musical standards still obtained”, T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing*, s. 46.

35 Ibid., s. 48.

36 Ibid.

kompozytor, ani odbiorca nie mają wolnej woli. Kompozytora zwykle zmuszają do tego wyboru czynniki ekonomiczne, potrzeba zarobienia pieniędzy na swoje utrzymanie. Odbiorca natomiast nie ma możliwości wyrażenia swojego zdania na temat tego, czy dana muzyka podoba mu się, czy nie – jest ona mu po prostu przedstawiana a potem odtwarzana wiele razy, aż do czasu, w którym zacznie mu się podobać i nie będzie chciał słuchać niczego innego. Rodzi to kolejny problem, przedstawiony już przez Adorna w innych esejach – fetyszyzacji muzyki oraz regresji w słuchaniu³⁷.

Fetyszyzacja jest szerokim procesem obejmującym nieustanne odtwarzanie w sferze publicznej tych fragmentów dzieł, które wpadają w ucho, dobrze się sprzedają, podobają się szerokiej publiczności. W ten sposób tworzy się błędne koło – to, co znane, przynosi sukces, jest więc wciąż słuchane i odtwarzane i w ten sposób staje się coraz bardziej znane. Prowadzi to do fragmentaryzacji muzyki, jej banalizowania, a także do pewnej przemocy związanej z wywieraniem nacisku na słuchacza i narzucania mu tego, czego powinien słuchać. Cały proces prowadzi do regresji słuchania – odbiorca staje się infantylny, niedojrzale odbiera masowo reproduktowane produkty muzyczne, traci zdolność świadomego poznania muzyki³⁸. Adorno pisał o tym zjawisku w odniesieniu między innymi do znanych dzieł muzycznych, które wykorzystuje się tylko fragmentarycznie, odzierając je jednocześnie z wszelkiej treści pozamuzycznej i pozbawiając szans na zrozumienie dzieła jako całości. W muzyce filmowej jest to jednak założenie, z którym twórca zaczyna przygotowywać muzykę. Jak piszą autorzy:

Akceptowana jest tylko muzyka określana jako „klasa ognioodporna”, a odnosi się to nie tylko do skuteczności w ogóle, ale do wysoce specyficznych efektów sprawdzonych tysiącokrotnie w konkretnych sytuacjach. Ponieważ z rzeczywistych lub pozornych ekonomicznych powodów żadne ryzyko nie jest dozwolone, przemysł akceptuje tylko materiał podobny do tego, który już udowodnił swoją wartość rynkową³⁹.

Odbiorca natomiast w efekcie rozleniwia się poprzez kontakt z łatwą sztuką i nie chce już słyszeć żadnych nowych jakości, następuje całkowita stagnacja:

Praktycy muzyki komercyjnej muszą liczyć się z tym stanem rzeczy. Musieli uporać się z niepiśmiennym, nietolerancyjnym i bezkrytycznym gustem publicznym i musieli pochylić głowy, jeśli chcieli pozostać wierni swojej wątpliwej maksymie – nie dawać społeczeństwu niczego poza tym, czego społeczeństwo chce [...]. Filmy są tworzone na miarę dla klientów, planowane zgodnie z ich rzeczywistymi lub domniemanymi potrzebami i odtwarzają te potrzeby⁴⁰.

37 Zob.: Theodor Adorno, „O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania”, w: tegoż, *Sztuka i sztuki*, przekł. Krystyna Krzemiń-Ojak, wybór Karol Sauerland, Warszawa 1990, s. 100–130.

38 Barbara Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 113–118.

39 T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing*, s. 57: „Only music rated as «sure-fire box office» is accepted, and this refers not only to effectiveness in general, but to highly specific and thousandfold tested effects in specific situations. Because, for real or pretended reasons of economy, no risks are permitted, the industry accepts only material similar to that which has already proven its market value”.

40 Ibid., s. 58: „The practitioners of commercial music must reckon with this state of affairs. They have had to deal with an illiterate, intolerant, and uncritical public taste, and they have had to bow to it

Rozwiązanie tych problemów opisuje rozdział drugi, „Function and Dramaturgy”. Jest on ściśle powiązany z rozdziałem czwartym, „Sociological Aspects”, opisuje jednak problem od strony teorii muzyki i konkretnych przykładów filmowych. Autorzy krytykują także postrzeganie przez publiczność i twórców kinematografii zmysłu wzroku i słuchu – pierwszy z nich jest charakteryzowany jako aktywny. Widz musi otworzyć oczy i skoncentrować się; słuchacz natomiast jest bierny, nie musi się wysilać, żeby usłyszeć. W związku z tym słuch postrzegany jest jako zmysł „leniwy” i tak traktuje się go w muzyce filmowej. Muzyka nie jest tu twórcza, a jedynie biernie towarzyszy scenie. Jednym z największych opisywanych błędów kina jest przekonanie, że widz ma nie być świadomy, że obrazowi towarzyszy jakakolwiek muzyka. Ma ona przenikać prosto do jego uczuciowości czy pamięci.

Co ciekawe, muzykę do wszystkich filmów podanych przez autora jako przykład wartościowej, dobrej muzyki filmowej, skomponował Hanns Eisler. Przywołane zostają filmy *No Man's Land* (1931, reż. Victor Trivas, George Shdanoff), *Hangmen Also Die* (1943, reż. Fritz Lang), *La Nouvelle Terre* (1933, reż. Joris Ivens), *Kuhle Wampe* (1931, reż. Bertolt Brecht, Ernst Ottwald). Materiał zawarty w tym rozdziale, szczególnie krótki wstęp poprzedzający opis techniczny, pokrywa się z koncepcją rozwiniętą w rozdziale „Sociological Aspects”.

Przy pracach nad *Hangman Also Die* Eisler przejął głos polityczny, komponując muzykę, która mogła wyrazić więcej, niż pozwalała na to cenzurowany scenariusz. Jak pisze Sally Bick:

Podczas kiedy konflikt między scenarzystą i reżyserem narastał w trakcie pisania scenariusza, partytura Eislera wyłoniła się jako polityczny głos rekompensujący te elementy narracji, które Lang albo wyciął ze scenariusza, albo osłabił z powodu troski o komercyjny sukces filmu. To, czego Brecht nie mógł zrobić ze scenariuszem, Eisler ukradkiem osiągnął w muzyce. Ponieważ Eisler pracował z dźwiękami a nie słowami, mógł znacznie skuteczniej negocjować. Enigmatyczna natura sztuki muzycznej, z jej wysoce wyspecjalizowanymi wymaganiami technicznymi, często zmuszała filmowców do polegania na wyuczonych umiejętnościach kompozytora⁴¹.

Tę właśnie ideę kompozytor chciał przekazać w swoich technicznych wskazówkach dotyczących komponowania muzyki filmowej – muzyka może przemówić tam, gdzie obraz jest ograniczony i może to zrobić bardziej niepostrzeżenie. Pokazuje to

if they wanted to remain true to their dubious maxim – give the public nothing but what the public wants [...]. The motion pictures are made to measure for their customers, planned according to their real or supposed needs, and reproduce these needs”.

41 Sally Bick, „A Double Life in Hollywood: Hanns Eisler's Score for the Film *Hangmen Also Die* and the Covert Expressions of a Marxist Composer”, *Musical Quarterly* 93 (2010) nr 1, s. 90–143, zob. s. 90: „As conflict arose between playwright and director during the process of scriptwriting, Eisler's score emerged as a defining political voice compensating for aspects of the narrative that Lang either cut from the script or weakened out of concern for the film's commercial success. What Brecht could not do with the script, Eisler surreptitiously achieved in the music. Because Eisler was working with tones and not words, he could negotiate more successfully. The enigmatic nature of the musical art, with its highly specialized technical requirements, often forced filmmakers to rely far more on the trained skills of a composer”.

za pomocą przykładu filmu, do którego komponował muzykę – *Hangman Also Die*. Autor pisze o ostatniej scenie filmu, w której szef gestapo Daleuege czyta oficjalny raport dotyczący zabójstwa Heydricha. Czytając otrzymany raport, Daleuege doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że wymieniona osoba nie jest mordercą, ale zaufanym czeskim agentem Gestapo, który został „wrobiony” przez podziemie. Podpisuje jednak raport po przeczytaniu go. Scenie towarzyszy chór i orkiestra, które kontrastują ze sceną. Wykonywany przez nich marsz stopniowo zwiększa tempo oraz dynamikę. Eisler tłumaczy ten zabieg w ten sposób:

Tutaj znowu muzyka działa jako reprezentant zbiorowości: nie reprezentant zbiorowości pijanej własną mocą, ale uciskanej przez niewidzialnego, który nie figuruje w scenie. Muzyka wyraża tę ideę paradoksalnie dzięki jej dramatycznemu dystansowi w stosunku do sceny. Jej dramatyczną funkcją jest tu sugestia zmysłowości czegoś niezmysłowego: nielegalności⁴².

Przytoczone przez autorów przykłady miały nie tylko dowieść tego, że muzyka może przekazać więcej niż obraz czy słowa, lecz także przedstawić korzyści ze stosowania opozycji, kontrapunktu muzyczno-filmowego zamiast prostej ilustracyjności czy oddawania nastroju.

KRYTYKA WARSZTATU KOMPOZYTORSKIEGO TWÓRCY MUZYKI FILMOWEJ

Autorzy posługują się terminem „racjonalizacja” zapożyczonym z teorii socjologicznej Maxa Webera. Proces ten prowadzi do zaniku jakości mistycznych w sztuce i zastępowania ich racjonalnymi. Michał Brigster tak interpretował Weberowską koncepcję procesów racjonalizacyjnych w muzyce:

Procesy racjonalizacyjne w ujęciu Maxa Webera oznaczają tendencję do podporządkowania wybranych środków określonej celowi, a więc w zakresie teorii tworzą problem badania adekwatności środków. Są procesami podstawowymi, obejmują całość życia społecznego i całość zjawisk kultury, wyciskają piętno tak na doktrynach naukowych epoki, jak na jego kulturze artystycznej⁴³.

Aby uzyskać ten efekt w muzyce, potrzebna jest standaryzacja notacji, budowy instrumentów muzycznych, systemów harmonicznnych, dynamiki, ukonstytuowania zespołów muzycznych i orkiestr⁴⁴. Muzyka filmowa jest szczególnie poddana tym procesom ze względu na swój podległy obrazowi charakter.

Standaryzacja dynamiki objawia się używaniem bardzo wąskiego zakresu – z reguły stosuje się rozmyte *mezzoforte*, co wynika z przyzwyczajenia do nagrywania utworów

42 T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing*, s. 25: „Here again the music acts as the representative of the collectivity: not the representative collectivity drunk with its own power, but the oppressed invisible one, which does not figure in the scene. The music expresses this idea paradoxically by its dramatic distance from the scene. Its dramatic function here is the sensuous suggestion of something unsensuous: illegality”.

43 Michał Brigster, *Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej renesansu*, red. Halina Sieradz, Warszawa 2008, s. 25.

44 B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, s. 87–92.

sprzętem złej jakości technicznej. Nawet wraz z rozwojem technologii kompozytorzy, przyzwyczajeni już do używania tej samej dynamiki, pozostawili ją jako istniejący standard. Czasem pojawia się *crescendo* lub *decrescendo*, jednak z obawy przed rozproszeniem słuchacza zbyt intensywnym dźwiękiem lub ze strachu o to, że dźwięk zupełnie nie będzie słyszalny, również nie są one wyraźne i są praktycznie niesłyszalne w muzyce.

Oprócz standaryzacji następuje także pseudoindywidualizacja – chociaż każdy element dzieła muzycznego podlega określonemu standardowi, żadna z interpretacji muzycznych nie ma w sobie umiaru. Zdaniem autorów, w muzyce filmowej skrzypce zawsze zawodzą rzewnie, instrumenty dęte blaszane zawsze są patetyczne. Każdy efekt dramatyczny jest osiągany przez przesadę, podczas gdy prawdziwa ekspresyjność może być uzyskana tylko pod warunkiem, że używa się tych efektów, kiedy jest to naprawdę uzasadnione.

Autorzy *Composing for the Films* rozpoczynają analizę warsztatu kompozytorskiego od opisu stosowania techniki leitmotivów zapożyczonej od Wagnera, jednak pozbawionej głębszego sensu związanego z całą koncepcją sztuki tego kompozytora. Leitmotiv nie był przecież prostym narzędziem służącym wyłącznie przywołaniu sceny lub konkretnej postaci, zawierał w sobie wartości mające zbliżyć słuchacza do pewnej tajemnicy, mistyki; był skomplikowanym wzorem, którego sens zawierał się nie tylko w melodii, lecz także w rytmice i tonalności. Filmowy leitmotiv natomiast jest według autorów wulgarny, oparty jedynie na fetyszyzacji melodii. Jest jedynie krótkim motywem melodycznym, który ma na celu wzbudzić proste uczucia słuchacza lub coś mu przypomnieć. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jest to zabieg do dziś stosowany powszechnie w muzyce filmowej.

Melodia stosowana do filmowych leitmotivów musi być przede wszystkim nieskomplikowana, wpadająca w ucho, przywołująca proste skojarzenia u słuchacza:

[...] Polega on [tj. leitmotiv] w całości na nieprzerwanym przepływie melodii w górnym głosie w taki sposób, że ciągłość melodyczna wydaje się naturalna, ponieważ niemal możliwe jest odgadnięcie z wyprzedzeniem, co dokładnie nastąpi. Słuchacz gorliwie obstaje przy swoim prawie do tego oczekiwania i czuje się oszukany, jeśli mu się tego odmawia⁴⁵.

Autorzy dopatrują się początków takiego stanu rzeczy nie w przemyśle filmowym, ale już w muzyce romantyzmu, kiedy to zmieniły się standardy stosowane wcześniej i główną wartością stała się emocjonalność. Rozwijając tę refleksję, można nawet zastanowić się, czy muzyka programowa nie była jedną z inspiracji dla tworzenia muzyki filmowej – wizualność filmu, jego scenariusz są wtedy jego programem. Występuje jednak jedna zasadnicza różnica, wielokrotnie wspomniana przez autorów –

45 T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing*, s. 12: „It consists first of all in the uninterrupted flow of a melody in the upper voice, in such a way that the melodic continuity seems natural, because it is almost possible to guess in advance exactly what will follow. The listener zealously insist on his right to this anticipation, and feels cheated if it is denied him”.

muzyka filmowa nie jest twórcza, jest zamknięta w obrębie scenariusza, podczas gdy w muzyce programowej program jest tylko inspiracją lub wskazówką dla słuchaczy.

Autorzy opowiadają się także przeciwko „usprawiedliwianiu” posługiwania się muzyką o charakterze niediegetycznym jak muzyką diegetyczną, na przykład poprzez pokazanie w scenie radia czy grającego na fortepianie bohatera, co ma wypełnić moment jego oczekiwania na ukochaną. Muzyka staje się w ten sposób „wyposażeniem” sceny⁴⁶.

Kolejnym zarzutem jest stosowanie prostych klisz muzycznych. Jedną z nich jest używanie muzyki w celu zilustrowania krajobrazu lub czasu, w którym dzieje się akcja (na przykład duńska piosenka ludowa dla zilustrowania duńskiego miasteczka na ekranie). Kolejna to używanie powszechnie znanych fragmentów muzyki klasycznej w celu prostego przywołania skojarzenia, na przykład *Sonaty fortepianowej cis-moll* op. 27 nr 2 Ludwiga van Beethovena, znanej jako *Sonata „Księżycowa”* w czasie romantycznej nocy czy *Marsza weselnego* z opery *Lohengrin* Wagnera podczas sceny ślubu.

Z takim postrzeganiem ilustracyjności polemizowała jednak Zofia Lissa. Uznała je za zbyt proste i zarzuciła Eislerowi brak naukowej systematyzacji zjawiska. Przykłady oparte na filmach Eislera są – według niej – interesującymi rozważaniami, jednak niepopartymi konkretną teorią⁴⁷. Zgadza się jednak z niektórymi przytoczonymi przez autorów argumentami:

Takie zastosowanie muzyki ma ponadto swoje źródło w tym, iż takie zastosowanie muzyki zakłada jej e p i z o d y c z n o ś ć; muzyka pojawia się wraz z danym szczegółem obrazu i wraz z nim musi zniknąć. Jest rekwizytem jednej tylko scenki, epizodu, urywka przebiegu. Dobrze nagrane efekty szmerowe czynią daną muzykę właściwie niepotrzebną. [...] Ścisła ilustracyjność jest zbyt ograniczona w swym oddziaływaniu. Ani naturalistycznie zastosowany szmer, ani jego stylizacja muzyczna nie wychodzą poza działanie chwilowego rekwizytu, uwaga widza, jego emocja nie zatrzymuje się na nim na dłużej⁴⁸.

Jako rozwiązanie autorzy *Composing for the Films* postulują stosowanie takich środków, jak kontrasty (ruch jako kontrast dla odpoczynku, odpoczynek jako kontrast dla ruchu) – na przykład kiedy nastrój sceny oglądanej na ekranie sugeruje przygnębiające miejsce, kompozytor używa „polifonicznego preludium z charakterem *marcato* i jego surowa forma i surowy ton, które kontrastując z luźną strukturą sceny, działa szokująco, celowo skierowane raczej na wzbudzenie oporu niż sentymentalnej sympatii”⁴⁹. Prostym środkiem urozmaicającym scenę może być także kontrast tempa sceny z tempem muzyki – na przykład powolnej scenie towarzyszy szybka muzyka.

46 Ibid., s. 13.

47 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, s. 129.

48 Ibid., s. 148.

49 T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing*, s. 27: „Polyphonic prelude of a *marcato* character and its strict form and stern tone, contrasted with the loose structure of the scenes, acts as a shock deliberately aimed at arousing resistance rather than sentimental sympathy”.

W rozdziale „Elements of Aesthetics” autorzy krytykują także poszukiwanie absolutnych środków ilustracyjnych dla konkretnego elementu, na przykład tonacji w odniesieniu do koloru. „Dlaczego jedna i ta sama rzecz ma być ilustrowana przez dwa różne media? Efekt uzyskiwany przez tę repetycję jest raczej osłabiający niż wzmacniający”⁵⁰. Musi występować jednak jakieś połączenie pomiędzy obrazem a muzyką, te dwa elementy muszą ze sobą korespondować. Nawet kiedy w muzyce używa się kontrastu, musi być to zastosowane w odniesieniu do obrazu.

Vera Stegmann wskazuje na to, że każda z tych technik odnosi się do wieloletnich dyskusji na ten temat, które Eisler prowadził z Brechtem⁵¹. Eisler przenosi cechy jego teatru epickiego do muzyki, traktując te dwie gałęzie sztuki jako pokrewne. Brecht zauważył także, że muzyka w filmie pojawiła się w momencie, w którym opera przeżywała kryzys. W 1930 r. opublikował esej *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*⁵², w którym zastanawia się nad nową rolą muzyki w operze lub w filmie. Esaj ten poruszał także zagadnienie roli muzyki w sztukach audiowizualnych i miał duży wpływ na myśli zawarte w *Composing for the Films*. Brecht publikuje także w 1942 r. esej *Über Filmmusik*, który powstał na prośbę Eislera⁵³. Opisane przez autorów w *Composing for the Films* negatywne nawyki są niczym innym, jak opisanymi przez Brechta technikami stosowanymi ówczesznie w operze dramatycznej i epickiej⁵⁴.

RECEPCJA KSIĄŻKI I JEJ AKTUALNOŚĆ

Książka zebrała sprzeczne recenzje, ale przez dużą część krytyków (niezależnie od tego, czy recenzja była pozytywna, czy negatywna) była postrzegana przede wszystkim zarazem jako interesująca⁵⁵ i kontrowersyjna⁵⁶. Autorom zarzucano przede wszystkim brak metodologii naukowej⁵⁷ i operowanie bardzo swobodnym i subiektywnym dyskursem, nieopartym wystarczająco przekonującymi przykładami. Kontrowersyjne i krytykowane było także wyraźne wartościowanie pewnych elementów muzyki filmowej⁵⁸. W *Composing for*

50 Ibid., s. 66.

51 Zob.: Vera Stegmann, „A DEFA Film Viewed in Light of Brecht’s Critique of the Opera and Eisler/Adorno’s Theory of Film Music”, *German Studies Review* 28 (2005) nr 3, s. 481–500, <https://www.jstor.org/stable/30038227>, dostęp 16 IV 2019.

52 Bertolt Brecht, „Zur Soziologie der Oper – Anmerkungen zu Mahagonny”, *Musik und Gesellschaft* 1 (1930) nr 4, s. 105–112.

53 Zob. reedycja eseju w: *Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, red. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, t. 23, *Schriften* 3, 1942–1956, Berlin–Weimar–Frankfurt, 1993, s. 10–20.

54 Zob.: V. Stegmann, „A DEFA Film”, s. 484.

55 Zob. np.: Louis Applebaum, „Composing for the Films by Hanns Eisler”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8 (1949) nr 2, s. 133–134, <https://www.jstor.org/stable/426600>, dostęp 15 V 2019.

56 Arthur Jacobs, „Composing for the Films by Hanns Eisler”, *The Musical Times* 93 (1952) nr 1315, s. 405–407, <https://www.jstor.org/stable/934449>, dostęp 15 V 2019.

57 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, s. 129.

58 Ibid., s. 306.

the Films autorzy odwołują się do własnych przekonań, opartych tylko i wyłącznie na ich doświadczeniu. Arthur Jakobs w recenzji opublikowanej w 1952 r., pomimo wielkiego podziwu nad całą książką, w taki sposób odniósł się do tej pozycji:

To nie jest kompilacja praktycznych „tak” i „nie” dla kompozytorów – nie jest to także wycieczka po etapach od partytury filmowej do ukończonej ścieżki dźwiękowej. Jest to książka o ogólnej teorii estetycznej i socjologiczno-logicznej, która mogłaby mieć tytuł „Muzyka filmowa” – i być może miałyby taki, gdyby Kurt London nie użył tego tytułu w książce, która choć ma już szesnaście lat, pozostaje jedynym obszernym, wartościowym i specjalistycznym podejściem do tematu opublikowanym w języku angielskim⁵⁹.

W recenzjach doceniane jest jednak to, że oprócz krytyczności w książce znalazło się także miejsce na praktyczne porady dla kompozytorów. Jak pisał Henry Cowell, sam będący kompozytorem:

Eisler poświęca więcej czasu na obalanie niegodziwej teraźniejszości niż na budowanie pożądanej przyszłości; ma on jednak sporo wyobrażeń na temat tego, co powinno się wydarzyć i jak wprowadzić praktyczne udoskonalenia⁶⁰.

Książka Adorna i Eislera odbiła się szerokim echem w ówczesnym środowisku naukowym, a także była komentowana w prasie. Wśród autorów powołujących się na *Composing for the Films* znajdują się najważniejsze polskie badaczki muzyki filmowej – Zofia Lissa oraz Alicja Helman. Szczególnie Zofia Lissa cytuje *Composing for the Films*⁶¹ wiele razy w *Estetyce muzyki filmowej*, polemizując z nią i krytykując część zawartych przez autorów teorii. Do jej zalet zalicza krytykę stosunków społecznych, w szczególności krytykę sytuacji przemysłu filmowego w USA. Lissa pisze, że „wywody jego są ogromnie konkretne, punktem ich wyjścia jest praktyka kompozytora doświadczonego w zakresie muzyki filmowej oraz znającego problematykę środowiska filmowego, zwłaszcza amerykańskiego”⁶². Negatywnie natomiast ocenia tezy estetyczne kompozytora: negację większości ustalonych chwytów filmowo-kompozytorskich, uznawanie jedynie waloru techniki kontrapunktu muzyczno-filmowego. Za największą wadę pracy uważa jej zbytnią ogólność. Alicja Helman

59 „This is not a compilation of practical do's and don'ts for composers; nor is it a conducted tour of the stages by which a film score reaches the finished soundtrack. It is a book of general aesthetic and sociological theory, and might well have been entitled «Film Music» – and perhaps would have been, had that title not been used by Kurt London in a book which, though now sixteen years old, remains the only other extensive, valuable, and specialized treatment of the subject in English”, zob.: A. Jacobs, „*Composing for the Films*”, s. 405.

60 „While Eisler has a much more wonderful time tearing down the wicked present than building up the desirable future, he does have lots of ideas about what ought to happen, and how to go about making practical improvement.”, Henry Cowell, „*Composing for the Films* by Hanns Eisler”, *Notes*, Second Series 4 (1947) nr 4, s. 471–472, <https://www.jstor.org/stable/889768>, dostęp 15 V 2019.

61 Z. Lissa powołuje się na wydania: H. Eisler *Komposition für den Film*, Berlin 1949; H. Eisler, *Composing for the Films*, Oxford 1947.

62 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, s. 17.

natomiast powołuje się na *Composing for the Films*⁶³ znacznie rzadziej, pisze szczególnie o krytyce użycia leitmotivów dokonanej przez autorów czy o filmowo-muzycznym pojęciu kontrapunktu propagowanym przez autorów książki.

Współczesne wykorzystanie teorii zawartych w książce w analizie muzycznej filmów proponuje Kathryn Kalinak, powołując się na *Composing for the Films* i innych badaczy szkoły frankfurckiej. Pisze ona na przykład o wpływie ilustracyjności na postrzeganie obrazu – na przykład użyciu konkretnego instrumentu dla oddania określonego typu kobiety – saksofon używany w celu zilustrowania *femme fatale*, skrzypce dla przedstawienia niewinności i piękna. To wszystko świadczy o ideologicznym wymiarze implikowanym przez muzykę filmową, wpływającym na kodowane przez nas wzorce kulturowe:

Muzyka ma największą moc, by służyć politycznej funkcji w kapitalizmie – pacyfikować niebezpieczne, anarchiczne impulsy, usypiając słuchaczy w akceptacji *status quo*, odwracając ich od alienujących skutków życia w kapitalizmie⁶⁴.

Autorka twierdzi, że dzisiejsze społeczeństwo szczególnie narażone jest na nieświadome poddawanie się wyobrażeniom przedstawianym w filmach czy przez muzykę. Wynika to z faktu, że media te stanowią znacznie większą część rzeczywistości konsumenta niż kilkadziesiąt lat temu. Krytyczny dyskurs Adorna i Eislera może być pomocny w pokazaniu tych manipulacji i otworzyć nowe drogi interpretacyjne.

Można w tym momencie zastanowić się, na ile aktualna jest teoria Adorna i Eislera i ich „nienaukowy” dyskurs, który pomimo wszystko wzbudził niemałe poruszenie i doczekał się licznych wznowień i wydań. Z pewnością praca ta napisana była przez wybitnych myślicieli, którzy wypowiedzieli w przejrzysty sposób to, czego wcześniej nie uchwycono słowami – obawę o to, że muzyka filmowa jest używana w niewłaściwym celu i że nieumiejętne jej komponowanie doprowadzi do zupełnego zbanalizowania muzyki. Zarówno dobre i złe nawyki wymienione przez kompozytorów są stosowane do dziś – nowa muzyka pojawiła się w filmie, nie zajęła w nim naczelnej roli, jednak służy jako jeden ze środków pozwalających na znacznie głębszą ekspresję niż muzyka oparta na klasycznych zasadach. Nowa muzyka pojawia się powszechnie także w kinie komercyjnym, w którym popularne jest używanie muzyki atonalnej, technik sonorystycznych, muzyki elektronicznej – obecnie gama środków stosowanych w kinie jest właściwie nieograniczona. Twórca muzyki filmowej może także wybrać, w obrębie jakiego kina chce komponować muzykę – artystycznego, w którym ma ogromne możliwości rozwoju i swobodę twórczą, czy komercyjnego, w którym wprawdzie podlega pewnej standaryzacji, jednak jest w stanie przedstawić widzom kompletne dzieło spo-

63 Powołuje się na wydanie: H. Eisler, *Composing for the Films*, London 1951.

64 Kathryn Kalinak, *Film Music. A Very Short Introduction*, New York 2010, s. 25: „Music has the most power to serve a political function under capitalism – to pacify dangerous, anarchic impulses by lulling listeners into an acceptance of the status quo, distracting them from the alienating effects of life under capitalism”.

pularyzowane na szeroką skalę. Warsztat kompozytorski zmienił się i kompozytor może wybrać, czy chce pracować sam, czy z zespołem, który wykona za niego instrumentację.

Pojawia się nowe zagrożenie dla kompozytorów – obecnie bardzo często w filmach używa się istniejącego już materiału, na przykład znanych piosenek, fragmentów wykonania muzyki klasycznej; proste klisze, o których wspominali autorzy, przetrwały i rozwinęły się do ogromnych rozmiarów. Nadal często stosuje się ilustracyjność, która wykorzystywana jest do manipulacji i implikacji określonych kodów kulturowych, na przykład związanych z płcią, o których pisała wymieniona wcześniej Kathryn Kalinak.

Sposób prowadzenia dyskursu krytycznego przedstawiony przez autorów w książce może być bardzo ciekawą alternatywą dla tradycyjnych analiz muzyki filmowej, skupionych przede wszystkim na opisie kontrapunktu muzyczno-filmowego i związanych z nim znaczeń. Pogłębiona analiza tego typu może dać pole do otwarcia dyskusji na wielu płaszczyznach wspomnianych już wcześniej. Teoria ta jest również bardzo szeroka, uwzględniająca czynniki, których w tradycyjnej muzykologii nie bierze się pod uwagę przy analizie dzieła muzycznego, jednocześnie traktując je nie jako opis, ale jako źródło do analizy sytuacji politycznej, ekonomicznej, czy samej pozycji sztuki w obrębie określonego przemysłu. Taka analiza może być szczególnie interesująca przy opisie zjawisk związanych z muzyką popularną, będącą przemysłem na niespotykaną wcześniej skalę. W zasadzie każdy przemysł związany z muzyką może być poddany krytycznej teorii, również ten związany z muzyką klasyczną. Jestem przekonana, że teoria ta jest wciąż aktualna pomimo zmian, jakie wydarzyły się na przestrzeni lat zarówno pod względem technicznym, jak i politycznym, społecznym i ekonomicznym.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler. *Composing for the Films*, wstęp Graham McCann. London: Continuum, 2005.
- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. W: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann. T. 15. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. W: Hanns Eisler. *Gesammelte Schriften*, red. Eberhardt Klemm. Seria III, t. 4. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.
- Adorno, Theodor W., Hanns Eisler. *Komposition für den Film*, red. Johannes C. Gall. Frankfurt: Suhrkamp 2006.
- Adorno, Theodor W. „O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania”. W: Theodor W. Adorno. *Sztuka i sztuki*, przekł. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór Karol Sauerland, s. 100–130. Warszawa: PIW, 1990.
- Applebaum, Louis. „Composing for the Films by Hanns Eisler”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8, nr 2 (1949): 133–134.
- Bick, Sally. „A Double Life in Hollywood: Hanns Eisler’s Score for the Film *Hangmen Also Die* and the Covert Expressions of a Marxist Composer”. *The Musical Quarterly* 93, nr 1 (2010): 90–143.
- Bick, Sally. „Eisler’s Notes on Hollywood and the Film Music Project, 1935–42”. *Current Musicology* 86 (2008): 7–39.

- Bick, Sally. „The Politics of Collaboration: Composing for the Films and its Publication History”. *German Studies Review* 33, nr 1 (2010): 141–162.
- Brecht, Bertolt. „Zur Soziologie der Oper – Anmerkungen zu Mahagonny”. *Musik und Gesellschaft* 1, nr 4 (1930): 105–112.
- Brecht, Bertolt. „Über Filmmusik”. W: *Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, red. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. T. 23, 10–20. Berlin–Weimar–Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- Bristiger, Michał. *Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej renesansu*, red. Halina Sieradz. Warszawa: Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, 2008.
- Cavin, Susan. *Adorno. Lazarsfeld & The Princeton Radio Project, 1938–1941*, http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/3/7/0/8/pages237089/p237089-1.php, dostęp 28 I 2019.
- Cowell, Henry. „Composing for the Films by Hanns Eisler”. *Notes*, Second Series 4, nr 4 (1947): 471–472.
- Didi-Huberman, Georges. „Obraz krytyczny (obraz krytyki)”, przekł. Andrzej Leśniak. *Teksty Drugie* 27, nr 5 (2016): 360–375.
- Eisler, Hanns. *Composing for the Films*. London: Dobson, 1951.
- Eisler, Hanns. *Komposition für den Film*. Berlin: Henschel, 1949.
- Eisler, Hanns, Theodor W. Adorno. „Polityka słyszenia”. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner, przekł. Julian Kutyla, 102–105. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Gołąb, Maciej. *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością, a zmianą fonosystemu*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2011.
- Helman, Alicja. *Rola muzyki w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- Hufner, Martin. „Composing for the Films (1947): Adorno, Eisler and the Sociology of Music”. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18, nr 4 (1998): 535–540.
- Jabłońska, Barbara. *Socjologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Jacobs, Arthur. „Composing for the Films by Hanns Eisler”. *The Musical Times* 93, nr 1315 (1952): 405–407.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Kłoskowska, Antonina. *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa: PWN, 2011.
- Lissa, Zofia. *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: PWM, 1964.
- Neumeyer, David. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Parsons, James. „«The Exile’s Intellectual Mission»: Adorno and Eisler’s Composing for the Films”. *Telos* 149 (2009): 52–68.
- Rosen, Philip. „Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films”. *Yale French Studies* 60 (1980): 157–182.
- Schweinhardt, Peter, Johannes C. Gall. „Composing for the Film: Hanns Eisler’s Lifelong Music Project”. W: *Oxford Handbook of Film Music Studies*, red. David Neumeyer, 131–187. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Stegmann, Vera. „A DEFA Film Viewed in Light of Brecht’s Critique of the Opera and Eisler/Adorno’s Theory of Film Music”. *German Studies Review* 28, nr 3 (2005): 481–500.
- Wierzbicki, James. „Hans Eisler and the FBI”, *Music and Politics* 2, nr 2 (2008): 1–31.

COMPOSING FOR THE FILMS BY THEODOR W. ADORNO AND HANNS EISLER AS
CRITICAL REFLECTION ON FILM MUSIC

Composing for the Films is a unique book in film musicology. Published in 1947, it represented an almost immediate response to the fast-growing Hollywood film industry. Although it was the product of a collaboration between two authors, Theodor Adorno and Hanns Eisler, for many years it was known only under the latter's name. Despite the originality of its concepts, it has never been analysed by Polish scholars.

The first part of this article focuses on the circumstances surrounding the writing of this book and the history of its editions. Its publication was hindered by the complicated political situation of the two authors. Key to the concepts contained in the book is the critical theory adapted by Adorno for the study of film music. In the article, I distinguish four thematic areas to the authors' reflection: a) a critique of cinematography as a manifestation of mass culture; b) a critique of composition technique in film music; c) a critique of traditional composition techniques and the possibilities for using new music in films; d) a discussion of the dangers related to the use of new technologies in film music. Such a division of topics enabled me to cover all the aspects discussed by the authors, related to the fields of musicology, philosophy, economy, politics and sociology. I extend the analysis of the reflection of Adorno and Eisler to include Max Weber's sociological concepts and Adorno's notions of the fetishisation of music, rationalisation, and the regression of listening. I also present selected composition techniques, still applied in film music today, which the authors describe as 'bad habits in composition'.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: muzyka filmowa / film music, racjonalizacja / rationalisation, fetyszyzacja muzyki / fetishisation of music, kultura masowa / mass culture, teoria krytyczna / critical theory, Hanns Eisler, Theodor W. Adorno

Joanna Kwapien, absolwentka muzykologii w ramach Międzyobszarowych Studiów Indywidualnych na Uniwersytecie Wrocławskim. Od 2018 r. prowadzi własne badania etnomuzykologiczne, uczestniczyła także w badaniach terenowych mających na celu archiwizację tradycyjnej muzyki Lachów Sądeckich. Jej zainteresowania naukowe obejmują muzykę filmową, etnomuzykologię, antropologię i filozofię muzyki. Od 2019 r. jest stałą współpracowniczką czasopisma internetowego meakultura.pl.
j.kwapien516@gmail.com