

Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków

1. Od kiedy? **Muzyka kinowa, muzyka filmowa – studium historyczne**

Historia muzyki filmowej od lat boryka się z problemem ustalenia momentu własnych narodzin. Historycy i teoretycy kina jednogłośnie obalają mit o zbieżności początków muzyki filmowej z rodzinami kina dźwiękowego. Co prawda – jak przyznaje Zofia Lissa – estetyczny rozwój muzyki filmowej nastąpił na gruncie kina dźwiękowego, jednak zauważyć należy, iż pierwsze jego symptomy obejmują lata znacznie wcześniejsze¹.

Nie ulega wątpliwości, że kino z epoki przeddźwiękowej (1894-1927) nigdy nie było kinem całkowicie niemym. Iwona Sowińska ostrzega jednak, że „muzyka w kinie nie jest tożsama z właściwą muzyką filmową”². Podobne rozróżnienie zaproponowała jeszcze w latach 60. ubiegłego wieku Alicja Helman:

Muzyka filmowa jako samodzielny, odrębny gatunek, rządzący się własnymi prawami, mający własną estetykę, rodzi się znacznie później niż film dźwiękowy. Natomiast korzystanie z muzyki w kinie sięga głęboko w przeszłość filmu niemego, do samych jego początków³.

¹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 13.

² I. Sowińska, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 76.

³ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 7.

1.1. Muzyka w kinie

Przyjmując klasyfikację Helman i Sowińskiej, możemy podzielić sferę słuchową intertekstualnego dzieła sztuki, jakim jest film, na muzykę kinową i filmową. W przypadku tej pierwszej sprawa ustalenia daty powstania nie rodzi trudności; już w 1894 r. William K.L. Dickson – jeden z najbardziej zasłużonych inżynierów w laboratoriach Thomasa Edisona – rozpoczął prace nad konstrukcją filmu z dźwiękiem. Nakręcony przez niego obraz – dziś znany pod nazwą *Dickson Experimental Sound Film* – przedstawia skrzypka nachylonego w stronę tuby gramofonowej i dwóch mężczyzn tańczących walca. Oryginalny zapis trwa dwie minuty – taką pamięcią dźwiękową operował ówczesny fonograf.

Eksperyment Dicksona stanowi zatem pierwszą w historii próbę połączenia warstwy słuchowej i wizualnej w obrębie dzieła filmowego – w pewnym sensie możemy tu mówić o początkach „przedhistorycznego” okresu w dziejach muzyki filmowej. Opracowany przez Dicksona kinetofonograf nigdy nie ujrzał światła dziennego – decyzją Edisona do produkcji został skierowany kinetofon (wkrótce znacznie unowocześniony przez braci Lumière), czyli urządzenie przeznaczone dla jednego widza (bracia przystosowali aparat do użytku wielu osób jednocześnie, tworząc kinematograf), służące do oglądania obrazu przez okular i słuchania muzyki za pomocą słuchawek. Była to muzyka niesynchronizowana z wizją i w takiej formie – pomimo podejmowania licznych prób synchronizacji – przetrwała kolejne trzydziestolecie.

1.2. Muzyka filmowa

Określenie konkretnej daty narodzin drugiego nurtu jest bardziej skomplikowane, by nie powiedzieć – niemożliwe. Rewolucja dźwiękowa dokonywała się w kinie stopniowo, a jej zapowiedź dostrzegamy już w początkach XX w., kiedy podjęto pierwsze, niedoskonałe jeszcze próby synchronizacji obrazu z dźwiękiem. Czy zatem powstanie pierwszego systemu integracji kinematografu z fonografem w 1902 można uznać za załóżkę ery muzyki filmowej? A może są to pierwsze miesiące po zakończeniu I wojny światowej, kiedy w Berlinie opublikowano obszerny poradnik na temat wykonawstwa muzyki filmowej, autorstwa włoskiego kompozytora Giuseppe Beccego? Albo kolejne lata drugiej dekady XX w., z eksperymentami w zakresie synchronizacji celuloidowej taśmy z dźwiękiem optycznym (technika *sound on film*, 1922), pierwszymi wytwórniami muzyczno-filmowymi, ekranizacją broadwayowskiego przeboju *Śpiewak jazzbandu* Alana Croslanda (1927), wreszcie ze słynnym manifestem Eisensteina, *Pudownikna i Aleksandrowa*, wyrażającym obawę o przyszłość montażu filmowego zagrożoną wprowadzeniem dźwięku, ale jednocześnie akceptującym jego istnienie jako elementu poszerzającego możliwości filmu (1928)?

Takich punktów zaczepienia historia kina przedwojennego dostarcza nam wiele. Wszystkie złożyły się na inicjację rozwoju nowej gałęzi sztuki muzycznej, jaką bez wątpienia jest muzyka filmowa; rozwoju, którego motorem – jak zauważyli Theodor Adorno i Hanns Eisler – był technologiczny postęp⁴. Już w 1910 r. Thomas Edison prorokował:

⁴ T. Adorno, H. Eisler, *Composition for the Films*, New York 1947, wersja niem. *Komposition für den Film*, München 1969, Leipzig 1977.

Przyszłość filmu leży w możliwości połączenia żywej fotografii z fonografem, choć – aby iluzję uczynić doskonałą – trzeba go będzie usprawnić, zapewniając odpowiednią głośność. (...) Wykorzystana zostanie także fotografia kolorowa, by przedstawić sceny w naturalnych barwach i odcieniach⁵.

Edison przewidział zatem szybki i bogaty w konsekwencje rozwój dwóch środków filmowych: koloru i dźwięku. Realizacji tych „proroctw” sprzyjał postęp technologiczny, przed którym tak bronili się kinowi twórcy. Każdy z nich obawiał się czego innego; Siergiej Eisenstein zniszczenia kultury i spójności montażu, Charlie Chaplin konieczności skonfrontowania miłego z natury głosu z karykaturalnym, groteskowym wizerunkiem wystylizowanym na ekranie, muzycy filmowi – utraty pracy w związku z likwidacją stanowisk taperów i kinowych orkiestr.

Tymczasem muzyka filmowa czekała w uśpieniu na moment, w którym technologia umożliwi jej pełnoprawne funkcjonowanie w produkcji kinowej. Jak wszystko w kinematografii, także i ten proces postępował stopniowo, ale dynamicznie. Do połowy lat 20. film dźwiękowy przeszedł serię niepowodzeń (z „prymitywnymi działaniami Edisona”⁶ – jak chce Alan Williams – włącznie). Przełom nastąpił w 1925 r., kiedy wytwórnia Warner Bros. przejęła sieć kin Vitagraph, a jej szefowie zainteresowali się systemem dźwiękowym rozwijanym przez korporację Western Electric Company w oparciu o technikę z początku wieku: *sound on disc*. Idea filmu „mówionego” nie nęciła braci Warner, którzy – jak większość ówczesnych filmowców – bronili się przed wprowadzeniem słowa do kin. Co innego jednak film „śpiewany”, z muzyką ilustrującą wydarzenia i nastroje – taka forma widowiska wróżyła powodzenie, także finansowe. W 1926 r. system *Vitaphone* – unowocześniany na bieżąco – został wprowadzony do ponad stu kin; w ciągu kolejnych pięciu lat – do ponad dwóch tysięcy sal projekcyjnych. Bracia nawiązali współpracę z wykonawcami muzyki popularnej, także z najbardziej prestiżowymi instytucjami muzycznymi, jak Metropolitan Opera czy orkiestra Filharmonii Nowojorskiej. Latem 1926 r., w Warner’s Theatre na Broadwayu, system *Vitaphone* zadebiutował w zrealizowanym kilka miesięcy wcześniej niemym filmie płaszcza i szpady *Don Juan* Alana Croslanda – bez słów i dialogów, ale z efektami dźwiękowymi (bicie dzwonów, szcęk mieczy) nagrany na płytę i muzyką ściśle odzwierciedlającą realia epoki.

Sierpniowa premiera *Don Juana* była pierwszym prawdziwym sukcesem kina dźwiękowego. W 1927 r., gdy bracia Warner wybudowali cztery nowoczesne hale zdjęciowe w Hollywood i powołali do życia dział muzyczny i dźwiękowy w swojej wytwórni, świat obiegła wieść o przygotowaniach do produkcji, w której oprócz muzyki pojawi się słowo mówione: do ekranizacji broadwayowskiego przeboju *Śpiewak jazzbandu*, w reżyserii Alana Croslanda.

⁵ T. Edison, *Who is Who in the Film Game*, „The Nickelodeon 4” 1910, nr 3, za: J. Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York 2009, s. 71, tłum. własne.

⁶ A. Williams, *Historyczne i teoretyczne problemy wprowadzenia do kina ścieżki dźwiękowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 44, s. 7, przedruk z: *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992.

Musicalowi Croslanda historia muzyki filmowej przypisuje znaczenie epokowe. Alan Williams pisze o „trzęsieniu ziemi”, jakie *Śpiewak jazzbandu* wywołał wśród amerykańskich producentów kina⁷, Iwona Sowińska podkreśla okoliczności kulturowe (w tym ogarniające Stany Zjednoczone szaleństwo jazzowe), które sprzyjały narodzinom jego legendy⁸. A choć sami widzowie przyjęli *Śpiewaka jazzbandu* bez szczególnego entuzjazmu, film przeszedł do historii jako dzieło przełomowe, oznaczone etykietą pierwszego obrazu dźwiękowego w dziejach światowego kina.

W zestawieniu z wcześniejszymi próbami zsynchronizowania dźwięku z wizją musical Croslanda miał z pewnością tę przewagę, że w sposób szczególnie dosadny konfrontował dwie współzawodniczące wówczas formuły kinowe: tradycyjny film niemy ilustrowany nagrany akompaniamentem orkiestrowym z nowoczesnymi sekwencjami muzyczno-scenicznymi ubarwionymi dźwiękiem synchronicznym, wplecionymi w fabułę. Tak skonstruowaną strukturą dźwiękowo-wizyjną bracia Warner postawili przysłowiową kropkę nad „i” – już nie można było udawać, że film dźwiękowy nie istnieje. W ślad zaś za przyznaniem, że muzyka może zostać wykorzystana w produkcji kinowej, pojawiło się pytanie: po co?

2.1. Ilustracja i akompaniament

Pierwsi badacze muzyki filmowej twierdzili, że po to, by – jak pisał Siegfried Kracauer – nie tylko zaspokoić, ale wręcz usunąć fizjologiczną potrzebę dźwięku, „gnębiącą” odbiorcę⁹. W jednej z pierwszych monografii muzyki filmowej słynny teoretyk kina Kurt London wyjaśniał, że „publiczność może słuchać w ciszy, ale nie da rady patrzeć w ciszy”¹⁰. Nie rozważał on jednak muzyki w kinie w kategoriach czysto estetycznych. W swoich zapiskach London wylansował tezę, że użycie muzycznego akompaniamentu w kinie niemym pełniło funkcję techniczną i fizjologiczną – służyło potrzebie wyeliminowania odgłosów hałaśliwego otoczenia lub przeciwnie, zagłuszeniu kłopotliwej ciszy, nie zaś zaspokojeniu artystycznych potrzeb twórców czy odbiorców. „Właściciele kin wykorzystywali muzykę instynktownie – dowodził London. – Był to właściwy sposób, aby przyjemny dźwięk zneutralizował inny, znacznie mniej przyjemny”¹¹. Pogląd ten zyskał wkrótce wielu zwolenników zarówno wśród teoretyków kina i filozofów (m.in.

⁷ A. Williams, *op. cit.*, s. 11.

⁸ I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 36.

⁹ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 157.

¹⁰ K. London, *Film Music*, London 1936, tłum. własne.

¹¹ K. London, *op. cit.*, cyt. za: R.M. Prendergast, *A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York 1977, s. 4, tłum. Własne.

Theodor Adorno i Hanns Eisler¹²), jak i wśród samych kompozytorów (Igor Strawiński, Aaron Copland¹³).

Tymczasem analiza materiałów źródłowych przeczy, a wręcz uniemożliwia pojmowanie muzyki kinowej w sposób zaproponowany przez Londona. Nie ulega bowiem wątpliwości, że – wbrew koncepcjom sięgającym nawet drugiej połowy XX w. – muzyka w filmie niemym miała podłoże w pierwszej kolejności użytkowe, w drugiej – estetyczne, wreszcie zaś – dramaturgiczne, i że funkcjonowała w ten sposób od początku swojego istnienia. Świadczy o tym choćby przywołany wcześniej poradnik Beccego, wydany w dwóch wersjach: w roku 1919 i 1927, w Berlinie¹⁴. Włoski kompozytor zaproponował taperom i zespołom kinowym antologię najpopularniejszych songów i tematów muzyki rozrywkowej, skatalogowanych wedle ich przydatności do ilustrowania scen o różnych kontekstach emocjonalnych. W publikacji wydzielił tematy odzwierciedlające nastroje oraz fragmenty ilustrujące akcję dramatyczną. Grupę pierwszą podzielił na *Agitato* (tu m.in. wyodrębnił nastrój katastroficzny, uroczysty, tajemniczy) oraz *Appassionato* (rozpacz, namiętność, tryumf, zwycięstwo etc.), drugą na *Misterioso* (tu najchętniej stosował praktyczne określenia, jak „noc; złowrogi nastrój”, „nadchodzące fatum: coś ma się stać”) i *Agitato* (tu z kolei operował hasłami opisującymi wydarzenia rozgrywające się w kadrze, jak „pościg, ucieczka, pośpiech”, „heroiczna walka”, „awantura, zamieszki, terror” czy „niespokojna natura: burza, ogień”).

Wynika z tej publikacji jasno, że najistotniejszą funkcją muzyki kinowej była ilustracja zdarzeń rozgrywających się w kadrze oraz budowanie filmowego nastroju u widza i potęgowanie emocji implikowanych przez obraz. O ile zaś taperzy-pianiści i muzycy orkiestrowi skupiali się głównie na tworzeniu odpowiedniego klimatu w kinie, o tyle szeroko pojętą ilustracją, a jeszcze częściej – imitacją, zajmowali się przede wszystkim organiści. Pierwsze, dwumanualowe organy elektryczne Charlesa Barkera pojawiły się w teatrach europejskich w latach 60. XIX w. – najpierw we Francji (salon Bouches du Rhove), następnie w Londynie (Royal Theatre). Z początkiem XX w. zaczęto ich używać także przy projekcjach filmów niemych. W 1912 r. firma Rudolph Wurlitzer Company rozpoczęła regularne instalowanie instrumentów w teatrach, stając się potentatem w zakresie montażu organów piszczałkowych w salach projekcyjnych i widowiskowych. Organiści doczekali się także własnych poradników filmowo-muzycznych, instruujących w zakresie wiernej imitacji odgłosów natury i życia codziennego. Przykładem niech będzie *Theatre Organist's Secret's* C. Roya Cartera z 1928 r., opatrzona podtytułem: „A Collection of Successful Immitations, Tricks and Effects for Motion Picture Music Accompaniament on the Pipe Organ” i zawierająca praktyczne porady, jak udawać za pomocą instrumentu krzyk, chrapanie, warkot samolotu, odgłos grzmotu, szczekanie psa lub chrząkanie świni.

¹² T. Adorno, H. Eisler, *op. cit.*

¹³ Strawiński i Copland uważali, że muzyka filmowa powinna jedynie wypełniać puste miejsca pomiędzy przerwami w rozmowie.

¹⁴ G. Becce, *Kinothek*, Berlin 1919, 1927.

2.2. Przeżycia psychiczne, cisza, komentarz fabuły

Wprowadzenie dźwięku do kin nie tylko nie unicestwiło funkcjonalności i użytkowości muzyki filmowej w rozumieniu Beccego czy Cartera, ale wręcz ją rozwinęło i spopularyzowało. Ilustracyjną i akompaniującą rolę muzyki w filmie (jako jedną z funkcji przypisanych warstwie audytywnej dzieła filmowego, rozumianą nade wszystko w kategoriach estetycznych) zajęło się w kolejnych latach XX stulecia wielu badaczy kina, m.in. Zofia Lissa, Siegfried Kracauer, Jerzy Płażewski i Claudia Gorbman. Przez niespełna sto lat swojego istnienia muzyka filmowa doczekała się kilkunastu szczegółowych koncepcji natury estetycznej, teoretycznej, socjologicznej i społeczno-kulturowej. Pojmowana zarówno w sferze warsztatu i języka filmowego, jak i w kategorii przedmiotu estetycznego i symbolu, także w roli komentarla oraz bohatera akcji, we wszystkich tych ujęciach występowała pod wspólnym mianownikiem: jako jeden z elementów warstwy słuchowej filmu, obok szmerów, słowa mówionego oraz ciszy.

Polska muzykolog i badaczka kina – Zofia Lissa – jako jedna z pierwszych podjęła próbę usystematyzowania muzyki filmowej oraz umieszczenia jej funkcji w kategoriach estetycznych i psychologicznych. Rozważania te wydają się szczególnie cenne, mają bowiem swoje źródło w doświadczeniach z życia codziennego, które stały się udziałem autorki. Lissa była naocznym świadkiem dźwiękowej rewolucji w kinie; w latach 30. przebywała we Lwowie, który stanowił jedno z najsilniej „z ekranizowanych” miast w Europie – na kilka lat przed wybuchem II wojny światowej działało tam ponad trzydzieści sal kinowych. Jedną z nich znajdowała się w podwórzu kamienicy, w której przyszła autorka pierwszej polskiej koncepcji muzyki filmowej mieszkała wraz z rodzicami. W czasach filmu niemego do jej okien docierały uporczywe i – jak wspominała – bezładne urywki różnych kompozycji, wykonywane na fortepianie przez tapera¹⁵. Pierwsze filmy dźwiękowe, zwłaszcza zaś *Pod dachami Paryża* René Claire’a, pozwoliły docenić wagę nie tylko muzyki, ale także rolę ciszy w percepcji filmowego dzieła. Swoje obserwacje lwowska badaczka skrupulatnie odnotowywała – po trzech latach opublikowała pierwszy artykuł zatytułowany *Psychologiczne podstawy muzyki filmowej*¹⁶, a szczegółową koncepcję estetyczną tej gałęzi sztuki opisała w 1964 r. w obszernej rozprawie *Estetyka muzyki filmowej*.

Idąc za Romanem Ingardenem, Lissa rozpatrywała film jako dzieło sztuki o budowie wielowarstwowej. Swoje badania prowadziła w ramach dwóch postaw: estetycznej i psychologicznej, skupiając się na analizie warstwy wzrokowej (wyglądy, przedmioty przedstawione, akcja, elementy psychiczne) i słuchowej (muzyka w kadrze i poza kadrem, szmery, mowa, cisza) oraz krzyżowaniu się ich poszczególnych komponentów. Funkcje muzyki w filmie wyróżnione przez Z. Lissę zawiera tabela 1.

¹⁵ Z. Lissa, *op. cit.*, s. 11.

¹⁶ Tekst ukazał się w 1933 r. w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich” nr 78.

Ilustracyjna	
Podkreślająca ruch	
Stylizująca odgłosy realne i zjawiska słuchowe	
Reprezentująca przestrzeń muzyczną	
Deformująca (preparująca) materiał dźwiękowy	
Stanowiąca podstawę komentarza odautorskiego	
Pozostająca w swej naturalnej roli	
Ujawniająca przeżycia psychiczne	Jako znak spostrzeżeń
	Jako środek ujawniania wspomnień
	Jako odbicie wyobrażeń wytwórczych
	Jako treść marzeń sennych
	Jako treść halucynacji
	Jako środek ujawniający emocje
Pomagająca widzowi wczuć się w treść filmu	Jako znak aktów woli
Symboliczna	
Antycypująca fabułę	
Jednocząca formę i strukturę filmu	

Tabela 1. Rola muzyki w filmie dźwiękowym według koncepcji Zofii Lissy¹⁷

Zestawienie ujęte w tabeli wykazuje, że – zgodnie z przedwojenną tendencją badań podjętych przez autorkę – kategoryzacja psychologiczna stanowiła filar jej koncepcji muzyki filmowej. Lissa poświęciła jednak uwagę także pozostałym komponentom warstwy słuchowej w filmie, w tym efektem szmerowym, słowom mówionym i ciszy, której siły i znaczenia dopatrywała się nade wszystko we współgraniu z muzyką.

O szczególnej roli milczenia w percepcji dzieła filmowego pisał również niemiecki socjolog i teoretyk kina Siegfried Kracauer. W jego *Teorii filmu* czytamy:

Efekt potęguje się, gdy muzyka nagle urywa się w momencie największego napięcia, pozostawiając nas sam na sam z obrazem. Chwył ten bywa stosowany w cyrku dla podkreślenia sensacyjnych wyczynów akrobatycznych¹⁸.

Taki rodzaj przerwy w muzyce Kracauer nazywa „ciszą naładowaną napięciem”¹⁹, samą warstwę dźwiękową dzieli zaś na dwie kategorie: estetyczną i fizjologiczną, jako że „nie można oddzielić dźwięku od życia”²⁰. W ramach kategorii estetycznej wyodrębnia kilka podstawowych funkcji muzyki filmowej, w tym w szczególności: komentarz symbolizujący bądź ilustrujący poszczególne nastroje, tendencje lub znaczenia zdjęć;

¹⁷ Koncepcja opracowana w rozprawie *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

¹⁸ S. Kracauer, *op. cit.*, s. 157.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 156.

muzykę kontrapunktującą lub pozostającą w opozycji do obrazu, muzykę współdziałającą w kształtowaniu narracji filmowej; incydentalne tło filmowo-muzyczne; muzykę w aspekcie wykonawczym; muzykę będącą elementem wydarzenia rozgrywającego się w kadrze oraz muzykę rozumianą jako rdzeń filmu (ekranizacja opery).

2.3. Semiotyka, technika, język filmu

„Kinematografia, podobnie jak inne sztuki, jest szczególnym systemem znaków” – pisał Borys Eichenbaum w artykule *Problemy stylistyki filmowej*²¹. Poszukiwaniem semiotycznego schematu określającego funkcje muzyki w filmie zajęła się m.in. amerykańska badaczka Claudia Gorbman²². W kręgu jej zainteresowań znajdują się filmy wcześnie, w tym w szczególności hollywoodzkie produkcje dźwiękowe pochodzące z lat 30. i 40. XX w.; podstawowym kryterium podziału ról warstwy słuchowej jest narracja. W jej obrębie, jak również w obrębie utrwalonego w teorii kina podziału na muzykę źródłową (ze źródłem dźwięku widocznym w kadrze) i towarzyszącą (dobiegającą spoza kadru), autorka wyszczególnia trzy typy kodów, tłumaczących rolę muzyki w dziele filmowym: czysto muzyczne, o cechach kulturowych i o charakterze kinowym. Wedle jej koncepcji szczególnie istotną rolę w semiotyce dzieła filmowego pełni szeroko pojęta narracyjność – rozumiana w kategoriach referencyjnych (muzyka określająca charakter i poglądy bohaterów) oraz konotacyjnych (kreująca nastrój, oddająca przebieg i wzrost napięcia akcji dramatycznej). Semiotyczny model funkcjonowania muzyki w filmie w ujęciu Gorbman zakłada także istnienie innych, równie ważnych komponentów, w tym przede wszystkim ciągłości warstwy muzycznej (muzyka może wspomagać montaż i scalać filmowe sekwencje) oraz jej klarowności i spójności pod względem konstrukcyjnym, tonalnym, instrumentacyjnym i harmonicznym.

A zatem muzyka jako podstawowy element warstwy słuchowej może – zdaniem amerykańskiej badaczki – pełnić nie tylko estetyczną, kulturową czy fizjologiczną, ale także czysto techniczną rolę w filmie. Więcej nawet – może być rozpatrywana w kategoriach filmowych narzędzi i środków wyrazu, pojmowana jako jeden z elementów języka filmowego. Taką metodologię przyjął m.in. polski krytyk i historyk kina Jerzy Płażewski²³, ujmujący film jako wielowarstwowe, ale spójne dzieło sztuki, którego twórca ma do dyspozycji szereg środków wyrazowych (w tym muzykę), spełniających różnorakie funkcje. Jako że jego rozważania kierowane są głównie do widza, owe środki omówione są pod kątem możliwości estetycznych, nie tylko praktycznych czy technologicznych. Muzyka w rozumieniu Płażewskiego stanowi najdalsze odbicie świata realnego (w przeciwieństwie do obrazu, który odzwierciedla go najwierniej), a jej głównym zadaniem jest emocjonalne przygotowanie widza na przeżycie dzieła filmowego i zapobieganie biernemu odbiorowi filmowej fabuły. W swojej koncepcji polski filmoznawca uwzględnia tradycyjny podział na muzykę w kadrze i spoza kadru, nadając jej odpowiednio miana immanentnej i transcendentnej. W szerokim ujęciu klasyfikacja muzyki jako środka filmowego wyrazu przedstawia się u Płażewskiego następująco:

²¹ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 60.

²² C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington–Indianapolis 1987.

²³ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008.

Muzyka immanentna (źródło w kadrze)	Muzyka transcendentna (spoza kadru)
Muzyka nosicielem idei	Muzyka imitatorska
Muzyka elementem akcji	Muzyka ilustratorska
Żart muzyczny	Muzyka samoistna

Z utartym przez lata podziałem i schematem określającym relacje pomiędzy warstwą słuchową i wizualną w filmie polemizuje z kolei francuski teoretyk kina Michel Chion. Punktem wyjścia dla jego koncepcji jest sam dźwięk wraz ze wszystkimi swymi możliwościami i funkcjami; jego współgranie z obrazem Chion rozumie jako pewnego rodzaju symbiozę dwóch porządków, posługujących się różnym językiem i pełniących różnorakie role. „Filmy i telewizja i w ogóle audiowizualne media nie oddziałują przecież wyłącznie na oczy – wyjaśnia autor. – Zadziwia, że mówi się nadal „zobaczyć” film, jakby nigdy nie uświadomiono sobie zmiany, jaką było wprowadzenie ścieżki dźwiękowej, lub raczej zadawała się schematem klasyfikującym dźwięk jako dodatek”²⁴.

Tryb jednoczesnego bądź przenikającego się odbierania przez widza wrażeń wzrokowych i słuchowych Chion określa mianem „audio-wizji”. Samą przestrzeń filmowo-muzyczną dzieli nie na dwie, jak jego poprzednicy, ale na trzy strefy: w kadrze, zza kadru oraz poza kadrem (w zależności od umiejscowienia źródła dźwięku i jego związku z obrazem). Każdy z tych obszarów rozpatruje w jednej z dwóch kategorii: akusmatycznej (określającej to, co się słyszy bez możliwości zobaczenia źródła dźwięku) bądź wizualizowanej (pozostającej we wzajemnej kontrze). Odnosi się także do możliwości wywoływania emocji za pośrednictwem muzyki, rozumianej w sposób empatyczny (gdy bezpośrednio odwołuje się do nastroju danej sceny) i anempatyczny (gdy pozostaje obojętna wobec przedstawionej sytuacji).

Michel Chion traktuje zatem muzykę jako przedmiot badań; odbiór dźwięku w filmie definiuje za pośrednictwem trzech trybów słuchania: przyczynowego (odkrycie przyczyny dźwięku), semantycznego (odnoszącego się do określonego kodu lub języka i służącego interpretacji) oraz zredukowanego (dotyczącego cech i form właściwych danemu dźwiękowi). Jego koncepcja jest jedną z nielicznych, w których dźwięk i muzyka nie są ściśle podporządkowane obrazowi, ale wzajemnie się uzupełniają i równoważą. Chion wyjaśnia:

Audio-wizualne złożenie polega na wpływie wrażeń jednego rodzaju na inne i sposobie, w jaki je przetwarzają. Nie „widzi się” tego samego, kiedy można to usłyszeć – nie „słyszy się” tego samego, kiedy się to widzi²⁵.

2.4. Społeczno-kulturowa rola muzyki w filmie

Kolejny model estetyczny muzyki filmowej odnosi się do jej kulturowej roli, podkreślającej społeczny i cywilizacyjny kontekst filmu. Niemiecka badaczka Claudia Bullerjahn mówi tu o metafunkcjach, odpowiadających sposobom istnienia muzyki filmowej w per-

²⁴ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 5.

²⁵ *Ibidem*.

spektywie społeczno-kulturowej oraz historycznej²⁶. W przypadku kina niemego zwraca uwagę na metafunkcje recepcyjne i psychologiczne, służące łagodzeniu rozdźwięku pomiędzy wiarygodnością obrazu a świadomością sztuczności wydarzeń prezentowanych na ekranie; w kinie bardziej dojrzałym wyodrębnia metafunkcje ekonomiczne, odnoszące się do roli muzyki w identyfikacji, rozpoznawalności i popularności filmu.

Bullerjahn – kładąc nacisk na doznania widza i jego percepcję – określa także szczegółowe funkcje muzyki w kinie. Sformułowany przez nią katalog obejmuje funkcje:

- dramaturgiczne (muzyka współtworzy scenę, charakteryzuje miejsca zdarzeń, obrazuje uczucia bohaterów),
- epickie (wspomaga narrację, odwołuje się do elementów historycznych i społecznych zawartych w fabule, jest narzędziem interpretacyjnym, elementem korespondującym i łączącym dwie wizje filmu: kompozytorską i reżyserską),
- strukturalne (scala narrację, integruje sceny, wspomaga montaż),
- perswazyjne (identyfikuje widza z postaciami lub wydarzeniami w kadrze, kieruje jego uwagę na określone elementy akcji).

Niemiecka badaczka przygląda się filmowym ścieżkom dźwiękowym także pod kątem muzykologicznym i analitycznym. Bullerjahn pisze:

Omawiając rozwój muzyki filmowej, można zauważyć stopniowo narastającą konwencjonalizację relacji między muzyką a filmem, która następuje po początkowo pragmatycznym i bezrefleksyjnym połączeniu dowolnej muzyki z dowolną sceną filmową²⁷.

Konwencjonalizacja, o której wspomina autorka, obejmuje – poza bogatym repertuarem istniejących technik kompozytorskich – cztery strategie warsztatowe:

- technikę deskryptywną (ilustrowanie ruchu muzyką, imitacja, cytaty muzyczne),
- technikę *Mood* (podkreślenie lub wygenerowanie nastroju treści procesów wizualnych),
- technikę motywów przewodnich (operowanie tematami powiązаныmi i kojarzonymi z określoną ideą pozamuzyczną),
- technikę modułową (tzw. technika montażu lub ornamentyki; kilkutaktowe kombinacje motywów i sekwencji rytmicznych, melodycznych, harmoniczných).

Skonwencjonalizowanie i ograniczenie warsztatu kompozytorskiego do czterech opisanych formuł wiąże się – zdaniem Claudii Bullerjahn – z koniecznością racjonalnego i efektywnego komponowania w bardzo krótkim okresie, ale także z faktem, że rozpoczęcie pracy nad ścieżką dźwiękową następuje zwykle już po zakończeniu prac montażowych.

²⁶ C. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, tłum. własne.

²⁷ *Op. cit.*, s. 75.

3. Co i jak
odkrywa?
**Hermeneutyczny
model funkcjonowania
muzyki w dziele filmowym**

Omówione wyżej koncepcje – choć z pewnością nośne i rozpoznawalne – nie wyczerpują dostępnej literatury tematu; w 1946 r. relacje pomiędzy muzyką i filmem opisał francuski kompozytor Pierre Schaffer²⁸, w latach 50. – brytyjscy historycy filmu Roger Manvell i John Huntley²⁹, na przełomie lat 70. i 80. – szwajcarski muzykolog Hansjörg Pauli³⁰. Na gruncie rodzimym należy z pewnością wyróżnić – poza koncepcjami Lissy i Płażewskiego – liczne publikacje Alicji Helman oraz drobiazgowe analizy Iwony Sowińskiej, która formułuje śmiałą tezę, że „za pośrednictwem muzyki film otwiera się na kulturowy (a nawet: cywilizacyjny) kontekst w sposób wyjątkowy i zasługujący na uwagę, której dotąd mu skąpiono”³¹.

Większość tych teorii – poza propozycjami Chiona i Bullerjahn – umieszcza jednak muzykę w kategorii podrzędnej względem filmowego obrazu. Jerzy Płażewski – za francuskim kompozytorem Maurice'em Jaubertem – powtarza wręcz, że „od muzyki żądamy tylko, by pogłębiała nasze wrażenia wizualne”³². Może ona pełnić zatem różnorakie funkcje w filmie (od fizjologicznych, poprzez techniczne, aż do estetycznych i społeczno-kulturowych), zawsze jednak występuje w charakterze narzędzia ilustrującego, wspierającego, komentującego lub kontrapunktującego filmową narrację.

Po prawie stu latach istnienia kina dźwiękowego możemy z całą pewnością stwierdzić, że dotychczasowe formuły i klasyfikacje funkcji muzyki filmowej nie są kompletne. Brakuje w nich hermeneutycznego ujęcia roli muzyki w dziele filmowym, rozpatrzenia jej w kategoriach równoprawnego, znaczenio- i formotwórczego elementu filmowej dramaturgii. Problemu tego dotyka w pewnym stopniu Claudia Bullerjahn, wskazując na dramaturgiczne, narracyjne i perswazyjne (niejako objaśniające) możliwości ścieżek dźwiękowych. Czy można jednak pójść dalej i sformułować tezę, że muzyka może pełnić rolę symbolu służącego oddaniu konkretnych (niewidocznych na ekranie) znaczeń i sensów syntetycznego dzieła sztuki? A jeśli tak, to w jaki sposób tego dokonuje?

3.1. Motyw muzyczny jako język symbolu i narzędzie służące jego ekspozycji

Przyjmując hermeneutyczny model analizy muzyki filmowej, możemy założyć, że autor ścieżki dźwiękowej pełni w pewnym sensie rolę pierwszego interpretatora treści filmowego dzieła. Podejmując próbę zrozumienia, a w dalszej kolejności przekazania sensów ukrytych w utworze, powinien on dążyć – parafrazując założenia Friedricha Schle-

²⁸ P. Schaeffer, *L'élément non visuel au cinéma: Analyse de la bande 'son' (I); Conception de la musique (II); Psychologie du rapport vision-audition(III)*, w: *Revue du cinéma*, Paryż 1946.

²⁹ R. Manvell, J. Huntley, *The Technique of Film Music*, London 1957.

³⁰ H. Pauli, *Filmmusik. Ein Historisch-kritischer Abriss*, Mainz 1976, Stuttgart 1981.

³¹ I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.

³² M. Jaubert, *La musique dans le Film*, „Cinéma. Cours et conférences de l'IDHEC” nr 1, cyt. za: J. Płażewski, *op. cit.*, s. 342.

iermachera – do pełniejszego i głębszego poznania filmu od samego reżysera. Tylko wtedy będzie miał bowiem realną szansę odkrycia znaczeń niewidocznych na ekranie oraz niewypowiedzianych słowem, ukazania drugiego lub nawet trzeciego filmowego dna.

Taką postawę twórczą obserwujemy w kinie drugiej połowy XX i przełomu XX i XXI w., a jej najjaskrawszym przykładem są ścieżki dźwiękowe polskiego twórcy Wojciecha Kilara. Przez ponad pół wieku współpracy z kinem Kilar napisał muzykę do około stu pięćdziesięciu europejskich i amerykańskich filmów i w niemal każdym z nich – jak twierdził, zupełnie nieświadomie³³ – ukazał widzowi ukryty wymiar filmowej fabuły. Podstawowym narzędziem interpretacyjnym uczynił motyw muzyczny – rozumiany nieco inaczej, niż chce tego Claudia Bullerjahn. Dla polskiego kompozytora motyw stanowi ważne narzędzie służące budowaniu napięcia i rozwoju narracji filmowej, jest także głównym nośnikiem treści i idei pozawizualnych, istotnych dla filmu. Inaczej mówiąc, funkcjonuje w kategoriach języka symbolu, jakim jest muzyka, pełni zatem analogiczną rolę, jaką w dziele literackim odgrywa metafora.

W zależności od rodzaju i przebiegu akcji dramatycznej narzędzie to Kilar wykorzystuje w różny sposób. W jego ścieżkach dźwiękowych najczęściej słyszymy motywy:

- przypominające (przywołujące w podświadomości widza konkretne sytuacje przedstawione we wcześniejszych scenach),
- powracające (ugruntowujące konkretne wrażenie i zwracające uwagę widza na określone cechy bohatera/wydarzenia/sytuacji),
- opisujące (ukazujące za pomocą wybranego stylu muzycznego lub środka kompozytorskiego konkretną cechę osobowościową bohatera, niewidoczną na ekranie i nie przedstawioną w warstwie słownej),
- komentujące (dookreślające fabułę lub działania podjęte przez bohaterów).

3.2. Cztery strefy estetyczne funkcjonowania motywu

Przytoczone wyżej typy motywów muzycznych funkcjonują w muzyce Wojciecha Kilara w odniesieniu do konkretnych znaczeń, ukrytych w treści filmowego dzieła sztuki. Znaczenia te stanowią niekiedy zaprojektowany przez reżysera element akcji dramatycznej bądź szeroko pojętej fabuły filmu – w takim przypadku kompozytor wchodzi w rolę pierwszego interpretatora, a jego zadaniem jest przekazanie tych treści i sensów, wobec których bezsilny jest obraz i słowo. Bywa jednak, że znaczenia te są dla samego reżysera tajemnicą, a odkrywa je przed nim właśnie autor ścieżki dźwiękowej – wówczas możemy mówić o interpretacji filmu w rozumieniu schleiermacherowskim, gdy interpretator widzi w dziele więcej od samego twórcy.

Siatka motywów muzycznych stosowanych przez Kilara w obydwu tych formułach, obejmuje cztery nadrzędne strefy estetyczne:

³³ O swojej niewiedzy na temat teorii muzyki filmowej kompozytor mówił w wywiadzie-rzecz *Cieszę się darem życia*, przeprowadzonym przez Leszka Polonego i Klaudię Podobińską i opublikowanym w Krakowie w latach 1996 i 2007; w rozmowach z autorką niniejszego tekstu (prowadzonych w latach 2011-2013) potwierdził swoje stanowisko w tej kwestii.

A. Strefa ilustracyjna

Ilustrację muzyczną traktuje Kilar w sposób odmienny od swych poprzedników. W 1976 r., w rozmowie z Januszem Cegiełą, mówił:

„Za obrzydliwą formę muzyki filmowej uważam tę, która pozornie towarzyszy filmowi, dublując inne jego elementy i czerpiąc siłę z konkretnych, fizycznych wydarzeń ekranowych. To znaczy, że jeśli galop konia – to rytmy na ten temat; jeśli wzburzone morze – to glissanda harfy; jeśli scena miłosna, to obowiązkowo skrzypce³⁴.”

Ten ostry komentarz bije niejako w samego autora, w jego dorobku filmowym pojawi się bowiem w kolejnych latach zarówno muzyczna ilustracja galopu końskiego (*Cwał*, reż. K. Zanussi, 1995), jak i rzewna melodia skrzypiec odzwierciedlająca uczucia bohaterów (*Kronika wypadków miłosnych*, reż. A. Wajda, 1985), także charakterystyczny sygnał rogów w scenie polowania (*Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999). W takich wypadkach możemy mówić o użyciu ilustracji bezpośredniej, pełniącej rolę niewyszukanego komentarza i nadającej tempo akcji – ten najprostszy model estetyczno-brzmieniowy pojawia się jednak w muzyce Kilara niezwykle rzadko. Znacznie częściej występuje ilustracja symboliczna, polegająca na dostosowaniu konkretnych środków kompozytorskich do charakteru wydarzenia, postaci albo treści wypowiedzi. Przykładem niech będzie użycie chromatyki w jednym z motywów muzycznych w *Dziwiątach wrotach* Romana Polańskiego (1999), na słowach „Nawet piekło ma swoich męczenników”. Najwyższą formą ilustracji muzycznej jest jednak ilustracja poetycka, którą kompozytor zastosował m.in. w *Milczeniu* w reżyserii Kazimierza Kutza (1963). Schemat ten zakłada celne oddanie wymowy obrazu, dalekie od prostej imitacji czy kopiowania filmowych wrażeń; ilustracja polega tu przede wszystkim na silnych skojarzeniach motywów muzycznych z wydarzeniami przedstawionymi na ekranie.

B. Strefa egzystencjalna

W obrębie tego obszaru znajdują się motywy muzyczne powiązane z bohaterem filmu – jego życiem, rozterkami, sukcesami, upadkami. Przykładem ścieżki dźwiękowej o takim zamyśle jest *Iluminacja* w reżyserii Krzysztofa Zanussiego (1972), której głównym przesłaniem i treścią jest właśnie szeroko pojęta filozofia egzystencjalna.

Motywy użyte przez Kilara w tym filmie należą głównie do grupy przypominających i powracających; łączy je wspólny mianownik, jakim jest ich egzystencjalno-filozoficzny kontekst. Pojawiają się w kilku odsłonach: refleksyjnej, symbolizującej przemyślenia na temat życia i śmierci i komentującej życiowe wybory bohatera (solo fletowe z figurą retoryczną w formie motywu westchnieniowego), emocjonalnej, opisującej dźwiękowo pierwszą miłość bohatera, biologicznej, związanej z kruchością życia, lękiem i obawą przed śmiercią (alarmowy motyw trytonu) oraz poznawczej, komentującej sceny związane z nauką, pracą nad rozprawą doktorską, dyskusjami i pasjami bohatera. Osobną kategorię stanowi przeznaczenie – bodaj najważniejszy obszar egzystencjalny w dziele Zanussiego. Zaproponowany przez Kilara motyw (słynny, ozdobny temat o charakterze bachowskim, z opadającym basem symbolizującym kroki

³⁴ J. Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej. Rozmowy z kompozytorami. Wojciech Kilar*, Kraków 1976, s. 82-83, cyt. za: L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005, s. 179.

losu) związany jest z ukochanymi przez bohatera Tatrami, jego miłością do żony, także z życiem rodzinnym i rozterkami jako męża i ojca.

C. Strefa charakterologiczna

Motywy opisujące cechy osobowościowe bohaterów pojawiły się w filmowej twórczości Wojciecha Kilara stosunkowo późno. Wszystko zaczęło się w 1991 r. w Stanach Zjednoczonych, gdy kompozytor pokazał Francisowi F. Coppoli gotową partyturę do powstającej właśnie superprodukcji *Bram Stoker's Dracula* (1992). Reżyser poprosił go wówczas o dopisanie tematu dla jednej z drugoplanowych bohaterek (Lucy). Uwaga ta zaskoczyła Kilara, który nigdy wcześniej nie próbował komponować niezależnej muzyki, adresowanej do aktora czy danej postaci. Po godzinie spędzonej samotnie w studiu Sony Pictures (wówczas jeszcze Columbia) postanowił wykorzystać lapidarną melodiękę usłyszaną przypadkiem w Paryżu – delikatny, sielankowy motyw w rytmie walca ozdobił oryginalną instrumentacją (smyczki, fortepian, czelesta, dzwonki), tworząc tym samym dźwiękowy opis zalotnej, momentami perwersyjnej natury bohaterki.

Od tego momentu motywy uwypuklające cechy osobowościowe bohaterów stały się swoistym znakiem rozpoznawczym filmowo-muzycznej estetyki Kilara. We wspomnianym wcześniej *Cwale* Zanussiego własnej oprawy muzycznej doczekała się ciotka-hrabina – Kilar opisał ją tanecznym, przeobrażającym się w różne gatunki motywem, oddającym przebojowość i energię bohaterki. W przypadku *Dziwiałych wrót* R. Polańskiego podkreślił z kolei upór bohatera w jego wędrownie do bram piekieł i poszukiwaniu zakazanej księgi – oparty na stałym schemacie rytmicznym motyw Deana Corso jest dyskretny, tajemniczy, o *quasi*-marszowym charakterze.

Mistrzostwo charakterologicznych motywów opisowych stanowi filmowa adaptacja *Pana Tadeusza* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Leszek Polony, w swoim artykule *Poloneza czas zacząć*, wskazuje nade wszystko na dwa tematy opisujące postać Telimeny³⁵. Pierwszy z nich, zatytułowany „Mrówki”, oddaje płochą i kokieterijną naturę bohaterki, znaną widzowi z poematu Mickiewicza i zgodnie korespondującą z jej ekranowym wizerunkiem (lekki, żywy gawot w stylu rokoko). Drugi, o tytule „Świątynia dumania”, wyraża kobiecą, poetycką i zmysłową osobowość Telimeny, niedostrzegalną w kadrze (marzycielska romanza wykonywana przez smyczki). Polony pisze: „W modnej terminologii współczesnej humanistyki można by powiedzieć, iż muzyka ta staje się dyskursem nieświadomości, artykulacją czystego pragnienia”³⁶.

Podobną grę motywów kompozytor stosuje w *Zemście* w reżyserii Andrzeja Wajdy (2002). Muzyka charakteryzująca postać Cześnika symbolizuje tu jego widoczną na ekranie buńczuczność i kłótniowość charakteru (mazurek o sarmackim charakterze), z kolei motyw Wacława i Klary (lekki, zwiewny gawot) obrazuje niewinność uczuć bohaterów i nowoczesność ich myślenia, a zatem wydobywa na światło dzienne sensy i znaczenia, których nie przekazuje wizualna ani słowna warstwa filmu. Ciekawym przykładem jest także tytułowa postać *Pianisty* w filmie Romana Polańskiego (2002). Symbolizuje ją prosta, chwiejna melodia klarnetu, odnosząca się do ascetycznego charakteru bohatera, jego dyskretniej nerwowości i poczucia niepewności. Cechy te kompozytor

³⁵ L. Polony, *Poloneza czas zacząć. O muzyce W. Kilara do „Pana Tadeusza” w filmowej adaptacji Wajdy*, w: *Amoenitates vel Lepores Philologiae*, red. R. Laskowski, Kraków 2007.

³⁶ L. Polony, *op. cit.*, s. 614.

zaczepnął nie tyle z obrazu, ile z osobistych doświadczeń i wrażeń odniesionych podczas rzeczywistych spotkań z Władysławem Szpilmanem.

D. Strefa ideowa

Kilar odnosi swoje motywy muzyczne także do kluczowych idei filmu, będących częścią zamysłu reżysera bądź też pozostających poza nim. Obszar idei muzycznej obejmuje przede wszystkim sferę patriotyzmu, pojmowaną także w kategoriach regionalnych. Silnym tego przykładem jest *Sól ziemi czarnej* w reżyserii Kazimierza Kutza (1969). Słyszymy tu m.in. motyw „małej ojczyzny”, o sakralnym, nieco archaicznym charakterze – kompozytor stosuje w tym wypadku dwugłosowe murmurando chóru (głosy żeńskie). Ważnym elementem filmowej narracji jest także motyw wymarzonej Polski – w muzyce Kilara udźwiękowiony szeroką, tęskną melodią skrzypiec o melancholijnym, elegijnym zabarwieniu. Z kolei uroczyste, barokowe *Grave* symbolizuje filmową ideę uczuć – w *Soli ziemi czarnej* *Grave* funkcjonuje jako motyw zauroczenia bohatera niemiecką pielęgniarką. Podobną symbolikę uczuć Kilar stosuje w omówionym wcześniej motywie Wacława i Klary w *Zemście* Wajdy, także w *Bram Stoker's Dracula* F.F. Coppoli, gdzie motywem cierpienia i rozpaczliwej miłości czyni marsz żałobny, w soundtracku zatytułowany *The Bridges*.

Ważną część strefy ideowej stanowią motywy symbolizujące cechy narodowe – w muzycznym ujęciu Kilara są to w większości cechy negatywne, które kompozytor na swój sposób piętnuje i wykpiwa. Taką rolę pełni m.in. szlachecko-wiejski, sarkastyczny mazur z *Zemsty* A. Wajdy, wyszydający sarmackie cechy polskiego usposobienia, także jeden z tematów opartych na polonezie z *Pana Tadeusza* (model czysto rytmiczny, bez melodii), symbolizujący nadmierną porywczosć naszego narodu.

3.3. Sterowanie percepcją widza, usamodzielnienie muzyki

Katalog motywów umieszczonych w czterech opisanych strefach estetyczno-brzmieniowych służy nadrzędnej roli, jaką muzyka może pełnić w filmie – sterowaniu percepcją widza. O muzyce filmowej z połowy XX w. sceptyczni względem niej filmowcy mawiali, że jest szczególnie dobra wtedy, kiedy jej nie słyszać. Dzisiaj taki pogląd budzi uśmiech, jednak drobiazgowa analiza ścieżek dźwiękowych podpowiada, że pewien rodzaj nieświadomości w odbiorze muzyki filmowej istnieje. Więcej nawet – jest on w kinie pożądany. Parafrazując przytoczone słowa filmowców, można założyć, że muzyka filmowa jest szczególnie dobra wtedy, gdy niepostrzeżenie kieruje uwagę widza w określoną stronę, przekazuje ukryte znaczenia i narzuca (lub przynajmniej sugeruje) dany rodzaj wrażeń. Występować zaś może w co najmniej dwóch odsłonach:

A. Antycypacja nastrojów i wrażeń

Zadanie to czyni z muzyki nadrzędny element języka filmowego, a tym samym wiodący komponent filmowej dramaturgii. Oprzyjmy się po raz kolejny na muzyce Wojciecha Kilara, tym razem napisanej do *Ziemi obiecanej* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1974). Obok słynnego walca słyszymy tam motoryczny, miarowy motyw, brzmieniem przypominający stukot maszyn – jest to motyw symbolizujący fabryczne, industrialne życie Łodzi. W pierwszej, telewizyjnej wersji filmu scala on sekwencję kilku scen: początku dnia w osiedlu robotniczym, porannych modlitw bohaterów różnych wyznań i narodowości, drogi robotników do pracy ulicami Łodzi, panoramy miasta, wreszcie – mierzenia tere-

nu pod nową fabrykę. Sam obraz nie sugeruje nam nastroju zagrożenia, jednak dzięki muzyce – tajemniczej i ponurej – czujemy, że pod pozorami zwykłych, codziennych wydarzeń kryje się coś niepokojącego.

I jeszcze jeden przykład, tym razem spoza dorobku Kilara – *Trzeci cud* w reżyserii Agnieszki Holland, z muzyką Jana A.P. Kaczmarka (1999). Sam początek filmu to sekwencja kilku scen przedstawiających nalot bombowy w słowackiej Bystrzycy pod koniec II wojny światowej. Panikę ukazaną na ekranie kontrpunktuje muzyka o etnicznym zabarwieniu, przetykana odgłosami bombardowania i ciszą. Ulicami miasta biegnie dziewczynka; zatrzymuje się pod figurą Matki Boskiej i zaczyna się gorąco modlić. Obraz nie mówi nam, co dzieje się dalej, ale dzięki muzyce – przechodzącej nagle we wzniosłe, chóralne „Ave Maria” – wiemy, że tytułowy cud wydarzył się właśnie w tym momencie.

B. Wartościowanie filmowych wydarzeń

O muzyce zmieniającej wagę zdarzeń rozgrywających się w kadrze Krzysztof Zanussi mówi, że jest „semantycznym rodzajem interpretacji, który ma miejsce wtedy, gdy muzyka wchodzi na piętro dialogu scenariuszowego i wartościuje sens tego, co pokazano”³⁷. Takiego „przeinterpretowania” treści filmowej podjął się Wojciech Kilar w *Iluminacji* i – jak podkreśla reżyser – tym razem uczynił to świadomie:

W bardzo klarowny sposób, rozmawiając wtedy ze mną dokładnie i dużo, powiedział mi, że może muzyką przeprowadzić wartościowanie zdarzeń, które ja pokazuję³⁸.

Kilar skupił się w produkcji Zanussiego na dwóch sensach filmowych wydarzeń: filozoficzno-egzystencjalnym (podnosząc ich rangę opisanym wcześniej, uroczystym, ozdobnym, barokowym motywem) oraz emocjonalnym (trywializując lapidarną, motoryczną muzyką romans bohatera, który w samym obrazie prezentuje się zbyt intensywnie).

Podobny zabieg (choć z przeciwnym efektem) zastosował we wspomnianym wcześniej *Trzecim cudzie* Jan A.P. Kaczmarek. Wzajemna fascynacja głównych bohaterów filmu (Franka i Roxanne) w „głuchym” obrazie wygląda banalnie – jedyna scena miłosna, rozpatrywana wyłącznie pod kątem wizualnym, sprawia wrażenie chwilowej utraty kontroli, zauroczenia, czysto erotycznej gry. Wrażenie to ulega całkowitej zmianie dzięki muzyce (mistyczny, dostojny motyw losu wykonywany na fortepianie przez Leszka Możdżera), która odkrywa kruchość wiary bohatera, jego zmagania z własnymi słabościami, wreszcie – próbę ich przewyciężenia. O pracy nad taką formułą ścieżki dźwiękowej Kaczmarek opowiadał:

Temat Franka i Roxanne graliśmy bez końca i ciągle nam nie wychodziło. Wreszcie powiedziałem: Leszek, w tym filmie są miłowe kroki. Jest Bóg, wiara, są wartości, poza które nie da się wyjść. I wtedy udało się dopiero nagrać ten kroczący, miarowy motyw,

³⁷ M. Malatyńska, A. Malatyńska-Stankiewicz, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, Kraków 2002, s. 39.

³⁸ *Ibidem*.

niepodobny właściwie do niczego, co stworzyłem wcześniej ani później. To chyba jedna z najlepszych ścieżek dźwiękowych, jakie napisałem³⁹.

Powyższe przykłady potwierdzają zatem istnienie znaczeniowoczej roli muzyki filmowej, nie są jednak tożsame z dążeniem do jej usamodzielnienia. Kwestia funkcjonowania ścieżek dźwiękowych bądź jej fragmentów poza ekranem jest sprawą odrębną i wymaga niezależnej analizy, przeprowadzonej zarówno pod kątem estetycznym, jak i historycznym oraz muzykologicznym. Nie ulega wątpliwości, że modne w ostatnich latach stwierdzenie, iż najlepsza muzyka filmowa to taka, która się obroni poza kinem, jest sformułowaniem całkowicie błędnym. Przeczy temu wiele przykładów, w tym chociażby przytoczony wcześniej industrialny motyw z *Ziemi obiecanej*, który w zestawieniu z obrazem pełni kluczową rolę w dramaturgii filmu, zaś poza ekranem nie stanowi przedmiotu o wartości czysto muzycznej.

Z drugiej strony, Iwona Sowińska słusznie przypomina, że „będąc filmową, muzyka ta nie przestaje być muzyką, podlega więc czysto muzycznym prawom”⁴⁰. Przez stulecie swojego istnienia dopracowała się tym samym nie tylko bogatej historii, ale także własnej specyfiki gatunków i form, do których należą w szczególności: suita filmowa (np. *Bram Stoker's Dracula* W. Kilara), piosenka filmowa (np. *Moon River* H. Manciniego ze *Śniadania u Tiffany'ego* B. Edwardsa) oraz miniatura (słynna *Rosemary's Lullaby* K. Komedy z *Dziecka Rosemary* R. Polańskiego, która stała się amerykańskim przebojem radiowym na kilka tygodni przed wejściem filmu do kin, także *Polonez* W. Kilara z *Pana Tadeusza* A. Wajdy, skomponowany jeszcze przed rozpoczęciem prac nad produkcją filmową).

4. Kto za tym stoi? **Zawód: kompozytor filmowy**

W konkluzji rozważań o roli warstwy muzycznej w filmie rysuje się wreszcie sylwetka artysty, który w dużym stopniu za kształt owej warstwy odpowiada. Dlaczego w dużym stopniu, a nie w stu procentach? Oczywiście dlatego, że za końcową wizją produkcji filmowej, za tą specyficzną fuzją dźwięku, słowa i obrazu stoi – poza producentem – jedna osoba: reżyser. Nie ulega wątpliwości, że to od porozumienia z nim zależy efekt wspólnych działań i że głównie jego dobra wola i zgodna współpraca z ekipą filmową, której członkiem jest m.in. kompozytor, warunkuje możliwość forsowania własnych pomysłów w kinie. „Jeżeli chcielibyśmy skutecznie usprawnić ten kontakt, powinniśmy chyba wprowadzić przedmiot *nomenklatura muzyczna* na wydziale reżyserii oraz *techniki porzucania własnych ambicji* na wydziale kompozycji” – uważa polski pianista i kompozytor muzyki filmowej Leszek Możdżer⁴¹.

Nie sposób nie zauważyć, że kształcenie kompozytorów pod kątem ich przyszłej pracy w kinie wciąż jeszcze znajduje się na starcie – w Polsce jedynie Łódzka Akade-

³⁹ M. Wilczek-Krupa, *Z filmami jest jak z dziećmi. Rozmowa z Janem A.P. Kaczmarkiem*, „Do rzeczy” 2014, nr 5/053, s. 39.

⁴⁰ I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa...*, op. cit., s. 9.

⁴¹ M. Wilczek-Krupa, *Ciągle się uczyć pozostawać w cieniu. Rozmowa z Leszkiem Możdżerem*, „Kino” 2012, nr 10, s. 58.

mia Muzyczna oferuje studia podyplomowe w tym zakresie. W Europie prym wiedzie katedra Composition for Screen w Royal College of Music w Londynie – gościnnie ze studentami spotykają się tam mistrzowie kinowych partytur, m.in. Hans Zimmer, Howard Shore czy Rachel Portman. Uczelnie amerykańskie stawiają z kolei na technologię – na wydziałach kompozycji można dowiedzieć się, na jakich programach należy pracować oraz jak przygotować sprawne i dobre demo. W większości pozostałych ośrodków muzycznych adepci kompozycji działają intuicyjnie, a tajniki warsztatu kinowego poznają w praktyce.

4.1. Kino w ramach eksperymentu i artystycznego epizodu

Początki profesji kompozytora filmowego to francuskie kino nieme – to właśnie w Paryżu najprężniej działały orkiestry kinowe, a repertuar filmowy obejmował duże kompozycje symfoniczne. Historia muzyki przyznaje pionierski tytuł kompozytora filmowego Camille'owi Saint-Saënsowi, a miano pierwszej partytury kinowej – jego muzyce do *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (reż. Ch. Le Bargy, 1908). Jak pisze Alicja Helman, był to „reprezentacyjny na owe czasy dramat historyczny, utrzymany w konwencji teatralnej; muzyka składała się ze wstępu oraz pięciu części; kompozytor operował orkiestrą smyczkową, fortepianem i fisharmonią”⁴².

Za Saint-Saësem poszli kolejni francuscy twórcy, m.in. Marius-François Gaillard, Michel Maurice-Lévy, Henri Rabaud, później kompozytorzy europejscy i amerykańscy, w tym Victor Herbert, Joseph Carl Breil, dalej członkowie „Grupy szczęściu” (zwłaszcza Arthur Honegger, Darius Milhaud i Georges Auric), wreszcie mistrzowie światowej symfoniki, jak Sergiusz Prokofiew czy Dymitr Szostakowicz. Większość z nich traktowała film bądź jako epizod w życiu artystycznym, bądź też jako mało istotny, muzyczny eksperyment, dryfujący w stronę kina. Brak porozumienia z reżyserem i silne konflikty z producentem były na porządku dziennym. Zdarzyło się nawet, że Arnold Schönberg zaproponował właścicielom wytwórni nakręcenie filmu do jego muzyki – ku jego zdumieniu negocjacje w tym samym momencie zostały przerwane. Innym razem, gdy producent próbował wyjaśnić Igorowi Strawińskiemu, jaki kształt powinna mieć jego muzyka, kompozytor trzasnął drzwiami i opuścił studio. O samej muzyce filmowej Strawiński mówił:

Stosunek muzyki do akcji dramatycznej jest taki sam, jak muzyki w restauracji do rozmowy przy stoliku. Nie mogę tego uznać za muzykę⁴³.

4.2. Film jako źródło zarobku

Nieco inaczej patrzyli na kino kompozytorzy rozpoczynający karierę zawodową w latach 50. i 60 XX w. Film stał się dla nich źródłem czystego zarobku – nie traktowali go poważnie, ale też nie lekceważyli, jak czynili to ich słynni poprzednicy. Wojciech

⁴² A. Helman, *op. cit.*, s. 10.

⁴³ I. Dahl, *Igor Strawiński on Film Music*, „Cinema” 1947, nr 1, w: S. Kracauer, *op. cit.*, s. 160.

Kilar mówił: „Film atakuje zewsząd, nie można go ignorować”⁴⁴. W jego rozumieniu kino stanowiło przemysł i rodzaj biznesu, w którym stawianie na jakość mogło się okazać niebezpieczne. Jednocześnie za najbardziej udane uważał produkcje, w których zdecydował się na odautorski komentarz muzyczny, także te, w których podjął ryzyko skomponowania zamkniętych formalnie miniatur, mających później samodzielne, koncertowe życie.

Podobną teorię muzyki filmowej głosił Krzysztof Komeda. Ojciec polskiego jazzu zainteresował się filmem w tym samym czasie, co Wojciech Kilar, czyli w 1958 r. Podczas dekady spędzonej w kinie napisał ok. 70 ścieżek dźwiękowych; na szczyt piramidy muzyczno-filmowej wyniosła go przede wszystkim – napisana w ostatnich miesiącach życia – kolysanka z *Dziecka Rosemary* Romana Polańskiego (1968). Komeda sformułował swoje filmowe postulaty w artykule zamieszczonym na łamach „Kwartalnika Filmowego”⁴⁵. Zgodnie z jego dekalogiem muzyka powinna wnosić do obrazu własny komentarz, jednocześnie zaś winna pojawiać się wyłącznie tam, gdzie jest naprawdę niezbędna i raczej powinno być jej za mało niż za dużo.

4.2. Muzyka filmowa nowym wyzwaniem twórczym

Początek lat 90. XX w. przyniósł metamorfozę w pojmowaniu muzyki filmowej jako pełnoprawnej dziedziny sztuki. Wiązało się to bezpośrednio z pojawieniem się na rynku filmowej dyskografii, także z ekspansją wytwórni nagraniowych, rozwojem technologii i samej kinematografii, zwiększeniem ilości filmowo-muzycznych nagród i organizacją festiwalu. Zmieniło się również podejście kompozytorów do pracy dla kina – wielu z nich świadomie wybrało muzykę filmową jako główny nurt swoich dokonań. Każdy wypracował także – w zaciszu pracowni – własną teorię muzyki filmowej. I tak, dla Zbigniewa Preisnera ścieżka dźwiękowa jest jednym z równoważnych partnerów w kinie, osią i trzonem filmowej narracji; dla Jana A.P. Kaczmarka stanowi trzecią siłę, definiującą emocje i zmieniającą znaczenia; zdaniem Leszka Możdżera jej nadrzędną rolą jest sugerowanie wrażeń i emocjonalny komentarz danej sceny; zgodnie z teorią Abła Korzeniowskiego muzyka uwypukla w filmowym opowiadaniu to, co istotne, a pomija to, co zbędne; wreszcie dla Antoniego Komasy-Łazarkiewicza dobra ścieżka dźwiękowa nie tylko nie ułatwia widzowi percepcji, ale wręcz stanowi kolejną poprzeczkę do pokonania⁴⁶.

Odrębną od pojęcia estetyki muzyki filmowej, ale niezwykle istotną kwestię stanowią warunki, w których pracuje kompozytor współczesnego kina. To z pewnością praca szybka, stresogenna, intensywna. Na skomponowanie ścieżki dźwiękowej producent przeznaczają do kilku tygodni; bywa, że podczas nagrania na bieżąco wprowadzane są poprawki, udoskonalenia i redukcje. Inaczej rejestruje się muzykę do filmu w Polsce (kilka dni nagrania, dwóch dźwiękowców, kompozytor), a inaczej w Hollywood (dwa tygodnie pracy w studio, kilkanaście osób obsługi, w tym m.in. orkiestrator, specjalista od odsłuchów, rzeczoznawca muzykolog). Wszędzie jednak obowiązuje zasada ostatniego słowa producenta oraz reżysera. Jak mówi Leszek Możdżer: „Kino uczy pokory

⁴⁴ Z rozmowy z autorką, Katowice 2011.

⁴⁵ K. Komeda, *Z ankiety: Rola muzyki w dziele filmowym*. „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2.

⁴⁶ Wszystkie wypowiedzi kompozytorów pochodzą z rozmów z autorką.

i gry w zespole, ale także tego, że twoja muzyka nie jest najważniejsza na świecie, a osobiste ambicje kompozytora mogą zapać całą film”⁴⁷.

Bibliografia

- Adorno Theodor, Eisler Hanns, *Composition for the Films*, New York 1947, wersja niem. *Komposition für den Film*, München 1969, Leipzig 1977.
- Bece Giuseppe, *Kinothek*, Berlin 1919, 1927.
- Bullerjahn Aludia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.
- Cegiella Janusz, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej. Rozmowy z kompozytorami. Wojciech Kilar*, Kraków 1976.
- Dahl Ingolf, *Igor Strawiński on Film Music*, „Cinema” 1947, nr 1.
- Edison Thomas, *Who is Who in the Film Game*, „The Nickelodeon 4” 1910, nr 3.
- Eichenbaum Borys, *Problemy stylistyki filmowej*, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington–Indianapolis 1987.
- Helman Alicja, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968.
- Jaubert Maurice, *La musique dans le Film*, „Cinéma. Cours et conférences de l’IDHEC” nr 1.
- Komeda Krzysztof, *Z ankiety: Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu*, przeł., Warszawa 1975.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Lissa Zofia, *Psychologiczne podstawy muzyki filmowej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 78.
- London Kurt, *Film Music*, przeł. E. Bensinger, London 1936.
- Małatyńska Maria, Małatyńska-Stankiewicz Agnieszka, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, Kraków 2002.
- Manvell Roger, Huntley John, *The Technique of Film Music*, London 1957.
- Pauli Hansjörg, *Filmmusik. Ein Historisch-kritischer Abriß*, Mainz 1976, Stuttgart 1981.
- Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 2008.
- Polony Leszek, Podobińska Klaudia, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilem*, Kraków 1996, 2007.
- Polony Leszek, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005.
- Polony Leszek, *Poloneza czas zacząć. O muzyce W. Kilara do „Pana Tadeusza” w filmowej adaptacji Wajdy*, w: *Amoenitates vel Lepores Philologiae*, red. R. Laskowski, Kraków 2007.
- Prendergast Roy M., *A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York 1977.
- Schaeffer Pierre, *The Non-Visual Element of Films*, „Revue du Cinema” 1946.
- Sowińska Iwona, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 44.
- Sowińska Iwona, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
- Sowińska Iwona, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012.
- Wierzbicki James, *Film Music. A History*, New York 2009.
- Wilczek-Krupa Maria, *Ciągle się uczyć pozostawać w cieniu. Rozmowa z Leszkiem Możdżerem*, „Kino” 2012, nr 10.

⁴⁷ M. Wilczek-Krupa, *Tak widzę swoją Polskę. Rozmowa z Leszkiem Możdżerem*, „Do rzeczy” 2013, nr 45/045, s. 45.

- Wilczek-Krupa Maria, *Tak widzę swoją Polskę. Rozmowa z Leszkiem Możdżerem*, „Do rzeczy” 2013, nr 45/045.
- Wilczek-Krupa Maria, *Z filmami jest jak z dziećmi. Rozmowa z Janem A.P. Kaczmarkiem*, „Do rzeczy” 2014, nr 5/053.
- Williams Alan, *Historyczne i teoretyczne problemy wprowadzenia do kina ścieżki dźwiękowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 44, przedruk z: *Sound Theory, Sound Practice*, red. R. Altman, New York 1992.