

KRZYSZTOF SIWOŃ
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

MUZYKA W SŁUŻBIE KONWENCJI.
TYGODNIK POLSKIEJ AGENCJI TELEGRAFICZNEJ
I POLSKA KRONIKA FILMOWA LAT 1945–1955 –
DWIE WARIACJE NA TEN SAM TEMAT?

W przypadku kina dokumentalnego konwencje wizualne i dźwiękowe, rozumiane jako specyficzna forma zapośredniczenia między ekranową rzeczywistością a kulturowymi kompetencjami widzów, nie są zapewne tak istotne i konstytutywne, jak choćby prawidła ikonograficzne dla gatunków filmu fabularnego. Mogłoby się wydawać, że dokument z natury rzeczy raczej stroni od „sztucznych” rozwiązań oraz skonwencjonalizowanych zabiegów, które zagrażałyby relewantnemu dlań wrażeniu autentyzmu. Jak jednak pouczają dzieje kina, pragmatyczne rozumowanie filmowców niejednokrotnie łączyło pozornie sprzeczne siły (konwencjonalność i tendencję realistyczną) we wspólnym dziele skutecznej komunikacji, zwłaszcza jeśli na plan pierwszy wysuwała się propagandowa funkcja przekazu. Kwestia swoistej konwencji dokumentalnej ujawniła się jako fundamentalny problem twórczy w wielu przełomowych momentach, kiedy – również w historii polskiego filmu – dochodziło do przesilenia dominujących tendencji estetycznych. Nawet jeśli wówczas działania reżyserów wyrastały z postawy buntu wobec „zastanej konwencji”, burzenie starego porządku stawało się z czasem podwaliną pod inny ład estetyczny. Kultura nie znosi próżni, a rola konwencji filmowych, jako punktu odniesienia dla życia kinematograficznego, wydaje się w tym kontekście fundamentalna.

Dlatego też trudno dziś abstrahować od wyżej zarysowanej problematyki, jeśli ma się ambicję interpretowania jakiegokolwiek przejawu dokumentalizmu. Z kolei istnienie szeregu gatunków dokumentalnych, dla których silnie skonwencjonalizowany sposób mediacji między rzeczywistością a widzem jest nieodzowną czy nawet pierwotną motywacją, pozwala poświęcić zagadnieniu

konwencji osobne miejsce w refleksji nad filmem dokumentalnym. Gatunkiem, w przypadku którego ów problem nabiera pierwszorzędno znaczenia, jest z pewnością kronika dokumentalna.

Z punktu widzenia tematu oraz celów tej pracy nie mniej ważna od już zarysowanej opozycji autentyzm/konwencja powinna być dychotomia dźwięk/obraz. Nie rozstrzygając na razie, czy podziały te pokrywają się choćby w nieznacznym stopniu, warto zastanowić się, czy na przecięciu tych dwu osi nie rodzą się pytania kluczowe dla zrozumienia omawianego zjawiska. Niejednokrotnie fenomen konwencji filmowych połączony jest bowiem z użyciem specyficznych środków audialnych – w tym wypadku chociażby werbalnego komentarza i typowej dla gatunku kroniki ścieżki dźwiękowej.

Dodatkowe uwikłanie tego rodzaju rozważań w sekwencję przemian polityczno-kulturowych mogłoby być uznane za przesadną komplikację, lecz to właśnie sama specyfika dziejów polskiej kinematografii domaga się wzięcia pod uwagę różnych jej wariantów historycznych. Mimo drastycznej przerwy w ciągłości życia filmowego w Polsce warto zastanowić się nad cechami konwencji, świadczącymi o pewnych elementach wspólnych dla kina przedwojennego i powojennego. W myśl tej hipotezy dwie kroniki produkowane na ziemiach polskich tuż przed II wojną światową i zaraz po niej mogą stać się świadectwem realizacji analogicznego paradygmatu w zupełnie odmiennych kontekstach.

PRELUDIUM – TYGODNIK PAT

Kronika filmowa produkowana w okresie II Rzeczypospolitej przez Polską Agencję Telegraficzną (regularnie w latach 1930–1939¹; o ustabilizowanej formule dźwiękowej można jednak mówić dopiero od około 1935 roku) raczej nie cieszyła się dobrą sławą. Można przy okazji refleksji nad recepcją kronik dokumentalnych odnotować wymowny paradoks: o wiele lepiej bowiem powojenna publiczność przyjmowała kroniki czasów realnego socjalizmu, które były zdecydowanie mocniej obciążone funkcją agitacyjną, niż wcześniej oceniano utykające na polu perswazji przedwojenne „aktualności”. Dokumentalny tygodnik wydawany przez PAT z różnych względów przedstawiał nieco inne podejście do kwestii propagandowych, co może być o tyle zaskakujące, że mowa przecież o okresie rozkwitu kina propagandowego na całym niemal świecie. Poczawszy od dokonań radzieckiej szkoły montażu (Dziga Wiertow), poprzez kino niemieckie (Leni Riefenstahl), aż po demokratyczną w duchu propagandę brytyjskiej szkoły dokumentu (pod auspicjami Johna Griersona) lata trzydzieste

¹ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 99.

wyróżniają się przecież intensywną eksploatacją perswazyjnej funkcji kina. Pod koniec dekady niejako w odwrocie znajduje się romantyczna tradycja dokumentu, „etnografii ocalającej”, reprezentowanej głównie przez Amerykanina Roberta Flaherty’ego.

Tygodnik Aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, okreśłany potocznie mianem „piłowanie drzewa na Huculszczyźnie”², poniekąd pozostawał pod wpływem nurtu etnograficznego. Ściślej rzecz biorąc, jego stylistyka zbliżona była do bardziej anachronicznych form – dokumentów na temat zwyczajów ludzi z rejonów świata odległych od zachodniej cywilizacji, których źródeł można poszukiwać już w epoce kina atrakcji, kiedy operatorzy braci Lumière, podróżując po dalekich rejonach, utrwalali obrazy przykuwające swoją egzotywnością uwagę europejskich widzów. Pewne fragmenty PAT-owskiej kroniki odpowiadają temu opisowi. Jednak ów segment tematyczny stanowi również o jednym z nielicznych walorów dźwiękowych przedwojennej kroniki: interesującym sposobie rejestracji muzyki ludowej. Między innymi w krótkim filmie o ludności Polesia *W krainie rzek i moczarów* (PAT, A/07/36)³ możemy usłyszeć śpiewy Kresowiaków, które mimo niediegetycznego umocowania brzmia wyjątkowo autentycznie – zwłaszcza w porównaniu ze skonwencjonalizowaną praktyką przetwarzania folkloru w kinie powojennym, przypominającym w estetyce wyroby cepeliowskie. Mimo wszystko skromność owych realizacji modelu kina etnograficznego musi uderzać, zwłaszcza jeśli zestawić je z bogatą tradycją refleksji teoretycznej na temat filmu dokumentalnego, odbijającą się echem w przedwojennej świadomości filmowej. Doniosłą misję kulturotwórczą przekazów zauważył już pionier teorii filmu Bolesław Matuszewski, pisząc o kinie jako o „nowym źródle historii”⁴. Również socjologowie (jak Jan Stanisław Bystrzeński) oraz publicyści (Jan Sokolich-Wroczyński, Jan Kraskowski) podkreślali ogromny potencjał edukacyjny oraz możliwości filmu w kształtowaniu uczuć patriotycznych⁵. Rzeczywistość pokazała jednak, że gdy w grę wchodzi narzędzia skutecznej komunikacji, nad szczytnymi celami górą często biorą bieżące interesy polityczne i propagandowe.

Główną lekcją, jaką można wynieść z analizy przedwojennych nowości „ze świata”, jest mapa sojuszy obowiązujących w strategii państwa polskiego. Mamy więc rzadką okazję usłyszeć swingujące czy nawet jazzujące nowości z USA, ale na próżno szukać jakiegokolwiek dźwiękowej informacji zza wschod-

² Określenie podaję za: *ibidem*.

³ W oznaczeniu kronik dwie ostatnie liczby to miesiąc i rok.

⁴ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy: antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 33–39.

⁵ Por. Z. Kulak, *Treści i funkcje propagandowe polskich filmów dokumentalnych z lat 1926–1939*, „Dzieje Najnowsze” 1981, nr 3, s. 116.

niej granicy. Najczęściej odwiedzanymi stolicami były między innymi Paryż i Londyn (co poniekąd wynikało z umów o wymianie materiałów filmowych). Widać jednak – i słysząc – że zadanie reprezentowania polskiej racji stanu (i to w określonej koncepcji polityki międzynarodowej⁶) autorzy tygodnika wypełniali sumiennie. Zdumienie rodzi sposób przedstawiania, zwłaszcza w przededniu wojny, państw Osi – *Rocznica Imperium Rzymskiego* (PAT, A/N/1937) oraz *Hitler na zjeździe partii* (PAT, A/09/1938). Czy to z politycznej naiwności, czy za przyczyną propagandowej nieporadności, filmy te opatrzone są jedynie czysto informacyjnym komentarzem. W tym kontekście również dźwięk wymyka się spod kontroli twórców kroniki, albowiem wobec braku ustosunkowania się lektora do przedstawionych obrazów faszystowskich manifestacji mechanizm powielenia muzyki diegetycznej (a zatem nagranej na miejscu wydarzeń) przeraża. Oto – nie doczekawszy się żadnej reakcji ze strony instancji nadawczej – publiczność w polskim kinie musiała wysłuchać defiladowych marszów na cześć Hitlera czy Mussoliniego, z całą stanowczością i agresywnością ich brzmienia.

Co również może wydawać się zaskakujące, optymistyczna czy wręcz rozrywkowa tonacja obecna jest w polskich kronikach aż do lata 1939 roku, kiedy jeszcze informuje się widzów o nowinkach ze świata mody czy parkietów – jak w filmie *Nowy taniec towarzyski* (PAT, A/08/39), w którym widmo nadciągającej wojny nie jest w stanie przyćmić bez troskiej ludyczności tańca *Boumbs and Daisys*⁷. Z drugiej strony konsolacyjna wymowa podobnych materiałów równoważyła powagę, jaka była udziałem przekazów o charakterze *stricte* politycznym.

Durowe nastroje zdominowały także inne materiały PAT-u. Lwią część wszystkich produkcji przeznaczono na przedstawianie państwowo-militarnych rytuałów (ćwiczenia bojowe, wizytacje przywódców, defilady i tym podobne ceremonie), wobec których funkcję dźwiękowej otoczki niezmiennie pełni zestaw patriotycznych pieśni (w tym legionowych), hymnów, a przede wszystkim wojskowych marszów. Repertuar ten nierozzerwalnie sprzężony jest z charakterystyczną aranżacją muzyki na orkiestrę z przewagą sekcji dętej, co tworzy nieco groteskowy efekt, sytuujący ścieżkę dźwiękową pomiędzy wagnerowskim rozmachem a rzewnością odpustowej orkiestry. Niewiele różni się tu w praktyce wykorzystanie funkcji diegetycznej oraz niediegetycznej – chodzi przecież jedynie o rytualne umacnianie tożsamości narodowej w oparciu o silne akcenty wojskowe, nie ma zaś mowy o narracyjnych niuansach.

⁶ Por. M. K. Kamiński, M. J. Zacharias, *W cieniu zagrożenia. Polityka zagraniczna RP 1918–1939*, Warszawa 1993, s. 155–202.

⁷ Podaję tytuł za katalogiem z Repozytorium Cyfrowego Filmoteki Narodowej. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4305> [31 sierpnia 2012].

Konserwowanie tkanki narodowej odbywa się zatem w oparciu o sprawdzone tradycje: ziemiańskie rogi myśliwskie czy marsze na cześć mieszczańskich bractw kurkowych. Elementy muzyki żydowskiej obecne są na prawach folkloru i to jedynie w przypadku filmów propagujących idee syjonizmu; w filmie *Z Jeruzolimy do Tel Awiwu* (PAT, A/N/39) w reżyserii Romualda Gantkowskiego użyto melodii ludowej piosenki *Krakowiaczek jeden* do ilustracji fragmentu przedstawiającego Dom Polski w późniejszej stolicy Izraela. Ten krótki fragment ścieżki dźwiękowej (autorstwa Franciszka Izbieckiego⁸) nadaje żartobliwego i lekkiego tonu całemu filmowi. Orientalizująca muzyka wzbogacona o element swojski pozwala spojrzeć na temat syjonizmu w konwencji egzotycznej wycieczki, bez konieczności wgłębiania się w społeczno-polityczne podłoże całej sprawy.

Tonacje molowe z kolei zarezerwowane są dla tematyki funeralnej, która w znakomitej większości kronik dotyczy kultu Józefa Piłsudskiego. W dość sprawny sposób dochodzi do przeniesienia patriotycznych uczuć łączących się z tym kultem na inne dziedziny polityki wewnętrznej – a to za sprawą zestawienia różnych tematów w obrębie jednego tygodnika. W myśl tej strategii testament marszałka, ewokowany przez tekst lektorski i minorowe zawołania pułkowników, płynnie przechodzi w skoczne kantyleny na trąbce, zagrzewające do boju w patriotycznym rytmie poloneza już przy okazji innego tematu tygodnika. Nieustanna zmienność nastrojów należy bowiem do konwencji kroniki.

Co do komentarza, to trudno również przypisywać mu ideologiczną spójność (przyczynę tego stanu rzeczy można upatrywać w rozbięciu ówczesnej sceny politycznej, utrudniającym wytworzenie jasnego przekazu ideologicznego). Najczęściej tekst wygłaszany przez lektora „z offu” zachowuje daleko idącą indyferencję wobec przedstawianych wydarzeń. Jednakże pod koniec dekady nasilenie tematyki militarnej i politycznej (zwłaszcza w kwestii Pomorza, z czego wynika, że dla przedwojennego rządu była to kwestia strategiczna także z punktu widzenia propagandowego) ośmiela komentatorów do bardziej wyrazistych zawołań („Od Bałtyku odepchnąć się nie damy!”). Raz jeszcze jednak należy podkreślić, że w zestawieniu z praktykami powojennych kronik jest to raczej mało twórcza i niezbyt wyrazista propaganda. Zważywszy na sytuację polityczną, należałoby poczytywać podobne deklaracje płynące z ekranu za wyraz desperacji i złudzeń co do siły militarnej II Rzeczypospolitej. Również w sensie warsztatowym motywacja propagandowa zdaje się gubić w niezbyt sprawnych figurach retorycznych (ówczesnym lektorom daleko do biegłości oratorskiej powojennych aktorów: Andrzeja Łapickiego czy Władysława Hańczy). Finalny efekt perswazyjny pada również ofiarą niezaplanowa-

⁸ Właściwie Franciszek Maklakiewicz.

nego, sprzecznego oddziaływania obrazów i dźwięków (niedostatecznego opanowania współzależności obu kanałów komunikacji dowodzą choćby przytaczane już przykłady relacji z faszystowskich uroczystości). Najbardziej jaskrawym przykładem próby użycia propagandy słownej jest być może fragment *Za wiarę i ojczyznę* (PAT, A/06/38) poświęcony uroczystościom sprowadzenia relikwii Andrzeja Boboli. Niezwykle jest uniesienie religijne lektora, który wypowiada wręcz nabyt zawył komentarz:

Prochy świętego polskiego Andrzeja Boboli, powracające do kraju po wielu latach tułaczki, zostały powitane w ojczyźnie chrześcijańskiego rycerza kresowego Polski z czcią należną jego chwale apostołskiej. Nadzwyczajną łaską opatrności wydarte niszczycielskiej potędze czasu, okryte blaskiem męczeńskiej śmierci za wiarę i ojczyznę, uświęcone aktem kanonizacyjnym dokonany przez Ojca Świętego papieża Piusa XI, relikwie świętego, złożone w srebrnej trumnie-relikwiarzu, zostały przewiezione do kraju przez pielgrzymkę polską, która pod wodzą biskupów polskich udała się na uroczystości kanonizacyjne do Rzymu⁹.

Obserwując w jednej z kolejnych kronik (*Nowy polski motorowiec*, PAT, A/08/39) inaugurację słynnego transatlantyku „Chrobry”, nie sposób nie wspomnieć jednego z pasażerów dziewiczego rejsu. Wydaje się, że słowa Witolda Gombrowicza celnie oddają atmosferę propagandową tamtych lat, w pewien sposób korespondując nawet z roztrzęsionym tonem komentarzy niektórych kronik dokumentalnych, próbujących zakrzyczeć rzeczywistość:

Już my wroga Pokonamy! [...] Zwycięzimy, bo w proch zetrzemy dłonią mocarną najjaśniejszą naszą, w proch, w pył roztrzaskamy, rozbijemy, na Pałaszach, Lancach roznieśmy a zgniemy i pod Sztandarem naszym a w Majestacie naszym o Jezus Maria, o, Jezus, o, Jezus, rozmiądzemy, Zabijemy!¹⁰

Podstawową rolę muzyki w tej niezręcznie skonwencjonalizowanej kronice dokumentalnej pozostaje jednak... po prostu być. Jej bezustanna obecność, nawet wobec braku szczególnych walorów estetycznych czy znaczeniowych, gwarantuje bowiem minimalną potoczność narracji i uspojnia tak zróżnicowany tematycznie komunikat, jakim był tygodnik, złożony najczęściej z kilku krótkich filmów z różnych stron świata i poruszających problemy z różnych dziedzin życia. Pamiętać trzeba, że był to jedynie swoisty wstęp do konwencji, jaką udało się rozwinąć w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej już po wojnie.

⁹ Podaję tekst za katalogiem z Repozytorium Cyfrowego Filmołki Narodowej. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4263> [31 sierpnia 2012].

¹⁰ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1998, s. 19.

CRESCENDO – POLSKA KRONIKA FILMOWA LAT 1945–1955

Zanim na ulicy Chełmskiej w Warszawie rozgościły się kadry nowej, socjalistycznej kinematografii, kształt Polskiej Kroniki Filmowej, która była zapewne jednym z jej „flagowych okrętów”, był już do pewnego stopnia rozstrzygnięty (przynajmniej jeśli mówimy o produkcjach z pierwszej dekady po wojnie). Źródeł wielu rozwiązań zastosowanych przez polskich dokumentalistów należałoby poszukiwać jednak z dala od Warszawy i choć krąg zainteresowań tematycznych redakcji kroniki wytyczany był nierzadko w Moskwie, to konwencja, której kontynuatorem miała być PKF, kształtowała się gdzie indziej.

Fundamentem tej konwencji były wzorce kina hollywoodzkiego okresu klasycznego (między rokiem 1930 a 1960), a pośród nich wymienić warto najważniejsze właściwości: przezroczystość środków formalnych oraz znormalizowany system produkcji. Jak się łatwo domyślić, tak scharakteryzowane okoliczności nie pozostały bez wpływu na dominujący model ścieżki dźwiękowej. Wykorzystanie lejtmotywów jako głównych elementów strukturalnych oraz ilustracyjność oparta na emocjonalnym nastroju, wywiedzionym z dziewiętnastowiecznej muzyki romantycznej, połączona ze standaryzacją brzmienia symfonicznego¹¹, wymieniane są jako najbardziej typowe cechy muzyki filmowej epoki klasycznej. Należałoby dodać, że tautologia ilustracji muzycznych posunięta była do tego stopnia, że w idealnym wydaniu pozostawałaby niepostrzeżona, „niesłyszalna”. Istotną cechą klasycznej ścieżki dźwiękowej z punktu widzenia konwencji kroniki filmowej jest także podrzędna rola muzyki wobec wypowiedzianego słowa¹², które pozostaje dzięki temu głównym kanałem informacji i propagandy.

Hollywoodzkie wzorce okazały się ważnym punktem odniesienia, choć rzecz jasna nie mogły pozostać bezwzględnie obowiązujące ze względu na odmienny kontekst kulturowy i właściwości komunikatu dokumentalnego.

Wyszędłszy z założenia, że sztuczność, tendencyjność i konwencjonalność to uprawnione określenia, gdy mówimy o opisanym modelu ścieżki dźwiękowej, stwierdzamy, że są to wartości zgoła rozbieżne z dokumentalnym z ducha dążeniem do autentyzmu. Muzyka (choć również skonwencjonalizowana) w tym układzie napięć zdaje się spełniać dwojaką funkcję. O ile wizualna formuła kroniki filmowej bazuje na utrwalonych, ściśle skodyfikowanych środkach, o tyle muzyka może przyczyniać się do osiągnięcia wrażenia naturalności, a przecież od niego droga już niedaleka do bliskoźnacznego realizmu. Choć

¹¹ Por. J. Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York 2009, s. 140–154.

¹² K. Kalinak: *Settling the Score. The Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin 1992, s. 79. Podaję za: I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 31.

brzmi to paradoksalnie, to wymienione wyżej cechy można równie dobrze potraktować jako narzędzie kształtowania widza (słuchacza), który stale obcuje ze skonwencjonalizowanymi dźwiękami, percypuje je jako naturalne. W tym ujęciu podziały autentyzm/konwencja mogą przebiegać w dość nieprzewidywalny sposób, wskazując na mechanizm przyzwyczajania widza do określonych rozwiązań formalnych. W obrębie takiego mechanizmu wrażenie autentyzmu wydaje się być jedynie zaprogramowanym przez konwencję efektem, co z kolei otwiera drogę manipulacji.

Odrębny problem stanowi specyfika kompozycji wykorzystywanych przez PKF. W grę wchodzi nie tylko kulturowe zabarwienie muzyki, ale także wytworzenie swoistego idiomu, „specyficznego języka przekazu”¹³, który sprawił, że bez chwili wahania rozpoznajemy styl kroniki filmowej (konwencję tę przywołał między innymi Andrzej Wajda w autotematycznym *Człowieku z marmuru* z 1977 roku, rekonstruując wewnątrz opowiadania fragment kroniki, która nie pozostawiała złudzeń co do sposobów manipulowania rzeczywistością czasów stalinizmu). Wydaje się, że najbardziej uderzającą cechą „muzyki PKF” (by odwołać się do pojęcia wyobrazonego bytu estetycznego) jest jej hiperboliczna emocjonalność (nawet w porównaniu do klasycznych hollywoodzkich prototypów). Ponieważ w gospodarowaniu informacją w modelu propagandy socjalistycznej nie było miejsca na niejednoznaczność, wszystkie akcenty musiały być stawiane z emfazą, tworząc jakby *crescendo* stylu wypracowanego w fabularnym kinie Hollywood.

Ze względu na daleko idącą unifikację stylistyczną produkcji Polskiej Kroniki Filmowej z lat 1945–1955 można właściwie losowo wybrany fragment uznać za reprezentatywny dla poetyki całej grupy filmów. Niech zatem analiza ścieżki dźwiękowej jednego wydania kroniki będzie przykładem, który ujmuje charakterystyczne cechy „muzyki PKF”.

Wydanie ósme z roku 1952 (PKF, 8/52 – 13 lutego) w niespełna dziesięciominutowym skrócie przedstawia 6 tematów, uporządkowanych w zhierarchizowanej i przemyślanej sekwencji. W otwierającym fragmencie *Wielka karta ludu pracującego* muzyka poprzedza słowa komentara: „Projekt Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej został ogłoszony. Wszystkie pisma przyniosły pełny tekst wielkiej karty praw i obowiązków narodu polskiego”. Obrazom ludzi czytających tekst uchwały w codziennej prasie towarzyszy symfoniczna fanfara, ton głosu komentatora Andrzeja Łapickiego nie pozostawia wątpliwości co do przełomowości dokumentu, jednak – co dość rzadkie w konwencji ówczesnej kroniki PKF – ustępuje on ze swojej roli audialnego monopolisty, udzielając głosu ludowi. Uroczysta muzyka również przycicha do

¹³ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 13.

granic słyszalności, by oddać głos komentującemu znad warsztatu pracy robotnikowi: „Nowy projekt konstytucji potwierdził nasze zdobycze za okres siedmiu lat od czasu zakończenia wojny. Obecnie jestem zadowolony, pracuję, spokojnie śpię. Natomiast przed wojną moją troską było, żebym se pracował pięć miesięcy do zasiłku bezrobocia”. Ilustracja muzyczna towarzyszy po cichu kolejnym wypowiedziom, składającym się na tę „debatę” wokół „projektu” ustawy zasadniczej. Kolejnym obrazom coraz szerszych gremiów dyskutujących znaczenie zmian w konstytucji wciąż jednak towarzyszą uparte w swoim optymizmie powtórzenia szerokich fraz melodycznych, kojarzących się nieodparcie z rozmachem zmian politycznych.

Entuzjazm podtrzymuje podkład muzyczny kolejnego fragmentu, traktującego o „braterskiej współpracy robotników i chłopów”, który również miał przekonywać o słuszności idei zapisanych w nowej konstytucji. Kamera Mieczysława Wiesiołka rejestruje żołnierzy ze szkoły oficerskiej, którzy w czynie społecznym pomagają miejscowym spółdzielcom. Muzyka przypomina nieco pieśni masowe, zwłaszcza w wyrazistym, dopingującym do pracy rytmie i pozbawionej niuansów harmonice. Ze współczesnego punktu widzenia szczególnie zastanawiający jest sposób, w jaki lektor podkłada głos pod przedstawione w materiale filmowym postaci (mówiąc między innymi „ustami” lekarza: „Wypiszę receptę. Lekarstwo dostaniecie w aptece w Pułtusku”). Tego rodzaju konwencja wynikać musiała z silnego przekonania twórców o wiarygodności kroniki, jednocześnie jednak stanowiła przecież niebezpieczny oręż manipulacji.

Środkową część wydania wypełniały trzy tematy o nieco lżejszej tematyce. Portret „przodownicy” pracy, Krystyny Sobiech, która poza wyteżoną pracą na rzecz socjalizmu uprawia także sport, stanowi pomost do kolejnych fragmentów, poświęconych sportom zimowym. W płaszczyźnie dźwiękowej również zaprogramowano w tym momencie rozluźnienie, pozwalając sielankowej muzyce sięgnąć nieco bardziej łagodnych rejestrów, ilustrujących harmonię życia młodej kobiety, łączącej pracę z kulturą czasu wolnego. Kolejne części kroniki (*Harcerze na start!* oraz *W Karpaczu*) korzystają z muzyki lekkiej i żartobliwie korespondującej z obrazem (na przykład sekwencjami opadających dźwięków w scenie zjazdu na nartach). Lektorowi również udziela się atmosfera odprężenia, zwłaszcza gdy usiłuje wcielić się w rolę komentatora jak gdyby na żywo komentującego manewry bobslejowe: „Uwaga, kraksa!”.

Powaga musi oczywiście wrócić pod koniec kroniki, kiedy to w ramach cyklu „Ze świata” reportaż *ZSRR. Pływająca fabryka* przekonuje o potędze i zmyślności radzieckiego przemysłu. Muzyka z początku stonowana, spokojna (gdy opisuje warunki wytwarzania konserw), nabiera następnie rozpędu, posługując się precyzyjną frazą o ostrym brzmieniu instrumentów smyczkowych (ilustrując cykl produkcji taśmowej), by zakończyć to wydanie dokumentalnego tygodnika obrazem potężnego okrętu i triumfalną kadencją na ścieżce dźwiękowej.

Wszystkie te uwagi dotyczą już okrzeplej formy kroniki, której redakcja rozpoczęła się zaraz po wojnie (pierwsze wydanie w roku 1945), ale na drodze zmian organizacyjnych i politycznych dojrzałą stylistykę wypracowano dopiero około 1949 roku¹⁴, kiedy to po Jerzym Bossaku, Ludwiku Perskim i Oldze Borzechowej fotel redaktora przejęła Helena Lemańska (sprawując tę funkcję aż do 1967 roku, co wydaje się znacznym osiągnięciem, wzięwszy pod uwagę przetasowania kadrowe, jakie w międzyczasie zachodziły na scenie politycznej). Istotna w odbiorze i społecznej ocenie okazała się przewidywalność, która – po okresie zmian w formie i zawartości kroniki – pozwoliła przyzwyczaić widzów do formuły PKF i wytworzyć efekt długotrwałego oddziaływania oraz więzi¹⁵.

W pierwszej powojennej dekadzie dziejów PRL jedynie słuszną poetyką był hurraoptymizm – obok węgla kamiennego główna siła napędowa odbudowy kraju. Zakres tematyczny spraw poruszanych przez film dokumentalny był jeszcze ściślej, niż to miało miejsce w II Rzeczypospolitej, powiązany z niemal doraźną taktyką polityczną Partii¹⁶. Jednak biorąc pod uwagę wielość i zróżnicowanie tematów – które wynikało, jak twierdzi monografista kroniki, z zamierzonego zabiegu propagandowego¹⁷ – muzyce nie pozostawało nic innego, jak dostosować się do reguł gry rozpisanych językiem obrazu. Montaż tematów trywialnych z jawnie politycznymi¹⁸ łagodził wrażenie propagandowości, a ponadto legitymizował kronikę do roli opiniotwórczej. PKF, zbierając sceny z różnych dziedzin, przedstawiało się w roli zwierciadła, odbijającego całość życia. Kronika miała być zatem dokumentalną pigułką – komunikatywną i ukrywającą jednocześnie swoją ideologiczność. Muzyka jedynie podążała tropem takiej strategii.

Pierwsze produkcje PKF, związane jeszcze z opracowaniem frontowych materiałów dokumentalnych, bazują nierzadko na wykorzystaniu muzyki klasycznej w funkcji ilustracyjnej. Symptomatycznym przykładem są oskarżycielskie filmy *Zagłada Berlina* (PKF, 15-16-17/45) oraz *Bitwa o Kołobrzeg* (PKF, 9-10/45), w których obrazy zrujnowanej stolicy III Rzeszy i walk na Pomorzu zestawiono z wiązką najbardziej patetycznych fragmentów kompozycji Ludwiga van Beethovena. Emfaticzny komentarz czytany przez Władysława Hańczę jeszcze dobitniej rysuje wizję upadłego narodu. Słynny temat z *Uwer-*

¹⁴ Ibidem, s. 43–47.

¹⁵ Ibidem, s. 15.

¹⁶ Por. I. Leśniewska, *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 25.

¹⁷ Por. M. Cieśliński, op. cit., s. 29.

¹⁸ Ibidem, s. 34.

turey *Egmont* czy fragment przetworzenia IV części *VII Symfonii* zdają się przyznawać internacjonalistyczną, moralną rację zwycięzcom, wbrew kulturowym konotacjom, które mogłaby ewokować postać wiedeńskiego klasyka. Wszelako obecność muzyki klasycznej, jak pisze Iwona Sowińska, w kontekście celów propagandowych wiązała się z pewnym ryzykiem¹⁹. Choćby bowiem zmontować fragmenty kompozycji tak, jak zostało to zrobione w dokumencie *Zagłada Berlina*, gdzie zatraciły one swoją strukturalną spójność, to autonomiczność wyrazu muzyki klasycznej siłą rzeczy dojść musi do głosu (także w interpretacji filmu).

Tymczasem z każdym niemal wydaniem kroniki styl ścieżki dźwiękowej zyskiwał swój dojrzalszy kształt i to głównie w oparciu o muzykę klasycyzującą bez większych kulturowych zobowiązań. Muzyka ta nie nosiła także piętna autorskiego, a jej struktura ostatecznie podlegała montażowi kilku różnych tematów w obrębie jednej kroniki. Zadania jej były proste: błyskawicznie reagować na zmieniające się nastroje (od groźnych, molowych złorzeczeń na zachodni imperializm, przez folkową frywolność oberków, dopingujących do wytężonej pracy rolników, aż po uroczyste *crescenda*, które wzmagać miały przekonanie o dynamizmie postępu w przemyśle). Na końcu, oczywiście, znaleźć się musiał durowy, triumfalny akord, który do następnego wydania kroniki pozostawał z widzom jako eufoniczna obietnica kolejnych satysfakcji, związanych z kierunkiem przemian w kraju.

Stylistyka zresztą pozostawała kwestią drugorzędną (choć pewne idiomy – jak choćby jazz czy blues – były wykluczone z repertuaru polskiej muzyki filmowej tamtych lat²⁰). Nie ma wątpliwości, że do najchętniej powielanych należały ludowe (pseudoludowe) przyśpiewki i tańce (mazurki, kujawiaki, oberki), choć już w kronice z 1955 roku (PKF 32/55) znaleźć się mogła melodia *Sous le ciel de Paris* (kompozycja Huberta Girauda; być może jej obecność należy zawdzięczać faktowi, że wątek francuski wówczas funkcjonował na osobnych prawach w ramach kulturowej wojny między wschodem i zachodem). Nadto w przypadku tematyki przemysłowej szczególnym wsparciem dla centralnie planowanej gospodarki – oprócz muzyki marszowej – była pieśń masowa²¹. Projektowanie przekazu dokumentalnego pod kątem określonego odbiorcy było oczywistą cechą PKF (niezaprzeczalne walory aktywizujące odbiorców muzyki masowej również).

O ile jednak powiązanie produkcji takich jak Polska Kronika Filmowa z odbiorcą masowym jest faktem powszechnie zrozumiałym, to uzupełnienia wyma-

¹⁹ I. Sowińska, op. cit., s. 63–68.

²⁰ Ibidem, s. 82–93.

²¹ Zróżnicowanie tego gatunku – od pompatyczności do różnych tonacji – por. ibidem, s. 79–82.

ga opis charakteru tej relacji. Wydaje się, że istotną jej cechą jest to, iż standardy polskiej kultury popularnej w znacznym stopniu zostały wypracowane w PRL, nie zaś w warunkach gospodarki wolnorynkowej, co w znaczny sposób zaciążyło na profilu tejże kultury²². Wynika z tego, że masowe upodobania w niewielkim stopniu zależały od pragnień mas, gdyż raczej wynikały z projektowanych w tym względzie oczekiwań władz. Obraz ludzi maszerujących w pochodach pierwszomajowych w rytm pieśni *Budujemy nowy dom* (słowa i muzyka: Zdzisław Gozdawa, Waław Sępień) nie pozostawia dziś wątpliwości co do źródeł hierarchii wartości, masowo deklarowanych przez społeczeństwo także w kwestii gustów muzycznych. Masowość – jako specyficzny rys stylistyczny – dotyczy również muzyki niediegetycznej, wykorzystywanej w tygodnikach PKF, której pozbawione wyrazu symfoniczne brzmienie wykluczało przecież jakiegokolwiek znamiona indywidualizmu. W tej orkiestrze nie mogło być miejsca dla solistów; nie było też dyrygenta o wyrazistej koncepcji (znamiennie, że kompozytorzy muzyki do Polskiej Kroniki Filmowej pozostawali często anonimowi). Był za to „boski”, wszechwiedzący głos z offu – głos komentatora, który poprzez konkretne zwroty retoryczne²³ – i swoją uprzywilejowaną wobec dokumentalnych zdjęć pozycję – osiągał wyrazisty efekt perswazji.

DŹWIĘKI WE WŁADZY KONWENCJI

Trudno wyobrazić sobie Polską Kronikę Filmową czy przedwojenny tygodnik PAT bez muzyki, niemniej wszelkie poczynione tutaj ustalenia zmierzają do konstatacji, że pełniła ona w obrębie omawianej konwencji funkcje raczej podrzędne wobec werbalnego komentarza, sekwencji obrazów, a wreszcie – przejętych przez autorów przekazu pryncypiów propagandowych. Jej podstawowym celem – zarówno w sanacyjnym ustroju II Rzeczypospolitej, jak i socjalistycznej PRL – było nadążyć za obrazem. Nawet w dynamicznej zmienności materiałów dokumentalnych (każde wydanie kroniki poruszało najczęściej kilka tematów) stanowiła ona *constans*, pełniąc funkcję mianownika, który spajał różne liczniki. Była ona tak przewidywalna, że można by ścieżkę dźwiękową fragmentu o pierwszym dniu szkoły zmienić na ilustrację muzyczną

²² Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006, s. 400–452. Autorka zwraca uwagę na specyficzne polskie warunki, spośród których jednym z ważniejszych wydaje się opóźnienie pewnych procesów społeczno-kulturowych względem krajów zachodnioeuropejskich. Właśnie ten fakt może dowodzić, że profil kultury masowej w znacznym stopniu ukształtował się w czasach realnego socjalizmu, co prawdopodobnie nie pozostało bez wpływu na jego charakter.

²³ Opisuje je m.in. M. Cieśliński, op. cit., s. 18–28. Znaczącą postacią kronik omawianego okresu – od roku 1946 – był ich komentator Andrzej Łapicki. Por. ibidem, s. 46.

przypisaną do materiału na temat spotkania na szczycie socjalistycznych dygnitarzy. Świat jednoznacznych wartości potrzebował muzyki, która pokornie odmaluje rzeczywistość w kontrastowych i klarownych barwach, ale nie wzbudzi (choćby swoją innowacyjnością czy nietypową aranżacją) pytań o autentyzm przedstawianych zdjęć dokumentalnych. Jej ograniczona progresywność (zawężona do strywalizowanego kopiowania dokonań klasycyzmu) i naiwnie romantyczne brzmienie²⁴ konserwowało jedynie zaprogramowane wcześniej postrzeganie świata (niezależnie od tego, czy władza dążyła do umocnienia swoich wpływów, do rewolucji, czy do budowania nowego porządku).

Zaskakująco zbieżny okazuje się opis konwencjonalnych praktyk dokumentalnych kronik przed II wojną światową i po niej, jeśli tylko odłożyć na chwilę kwestie czysto ideologiczne. Istnieją zresztą faktyczne powiązania, najdobitniej świadczące o tym, że można mówić o wspólnym mianowniku dla PKF i kroniki przedwojennej: mam tu na myśli udział w tworzeniu Polskiej Kroniki Filmowej filmowców „o przedwojennym rodowodzie i tradycjach”²⁵, Wacława Kaźmierczaka oraz Antoniego Wawrzyńczaka. Wystarczy zresztą wspomnieć, że słynny sygnał PKF, nieodparcie kojarzący się z czołówką kroniki, skomponował sam Władysław Szpilman²⁶, a więc twórca także przedwojennej muzyki filmowej, by pojąć umowność przyjętych cezur. Pokrewieństw naturalnie odnajdujemy jeszcze więcej, zaś podstawowa różnica wypływa z nieco łagodniejszej motywacji perswazyjnej w przypadku tygodnika PAT. Polska Kronika Filmowa w szeregu służb propagandowych pełniła rolę niemalże awangardową. Kreatywność filmowców mogła znaleźć miejsce dla siebie w Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych tylko dlatego, że taką misję aprobowwała władza, określająca kierunki i cele działania. Z kolei zachowawczość Tygodnika Aktualności PAT – chociaż reprezentowała rację stanu w okresie II Rzeczypospolitej – nie wykraczała poza ramy już zakreślone przez inne organy propagandowe i decyzyjne. Powyższe różnice są jednak pochodną procesu historycznego, który w przypadku polskiej kultury zniekształcił nieco tendencje obowiązujące powszechnie w kinematografiach świata.

Kierunek przemian był jednak stały. Jak się później okaże, okres odwilży potwierdził częściowe wyczerpanie konwencji, która dotąd imponowała bezwzględną dominacją, wpływając również na inne gatunki dokumentalne (do dziś zapewne niezwykła nośność PKF sytuuje ją jako swego rodzaju – nie tylko filmowy – punkt odniesienia). Któż by jednak mógł, jeszcze na początku pierwszej powojennej dekady, spodziewać się, że zagrożenie dla konwencji, której istotą było kamuflowanie propagandy, przyjdzie ze strony potrzeby

²⁴ Por. I. Sowińska, op. cit., s. 33–36.

²⁵ M. Cieśliński, op. cit., s. 9.

²⁶ Konkurs na nowy sygnał muzyczny Szpilman wygrał w roku 1951. Por. ibidem, s. 70.

jeszcze wyraźniejszej deklaracji ideologicznej? Poprzedzające okres odwilży w kinematografii filmy Czarnej Serii niejednokrotnie wykorzystywały bowiem konwencję kronikalną do wyartykułowania problemów społecznych, zabarwiając jednocześnie dokumentalizm znacznie ostrzejszym językiem perswazji.

MUSIC SERVING CONVENTION. WEEKLY OF THE POLISH TELEGRAPHIC AGENCY AND POLISH FILM CHRONICLE IN 1945–1955: TWO VARIATIONS FOR THE SAME THEME?

The purpose of this article was to show how audio-visual convention functions in documentary film. I compare two different models to illustrate the key features of a film chronicle as a conventional message. The weekly P.T.A. chronicle (in the pre-war period) and the Polish Film Chronicle (People's Republic of Poland period) are two realizations of a similar pattern. What differs is the different intentions of broadcasters, the persuasive function, and the advanced techniques of production. In addition to the chronological approach, the article compares two channels: the visual and the audio. This method allows to examine the relations and hierarchy of means of expression essential for effective communication. I also attempt to create a catalog of typical conventions of cinematic chronicles: the background music and the narrator's commentary. Paying attention to the role of sound in the construction of communication provides greater awareness of ideological manipulation. Another issue raised in the article is the national specifics of the documentary chronicles style.

BIBLIOGRAFIA

1. Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012.
2. Cieśliński M., *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006.
3. Cormack M., *The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film*, [w:] *Changing Tunes. The Use of Pre-existing Music in Film*, eds. P. Powrie i R. Stilwell, Aldershot-Burlington 2006.
4. Gombrowicz W., *Trans-Atlantyck*, Kraków 1998.
5. Kalinak K., *Settling the Score. The Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin 1992.
6. Kamiński M. K., Zacharias M. J., *W cieniu zagrożenia. Polityka zagraniczna RP 1918–1939*, Warszawa 1993.
7. Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006.
8. Leśniewska I., *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.

9. Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
10. Matuszewski B., *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy: antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
11. Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.
12. Sowińska I., *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
13. Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.
14. Wierzbiński J., *Film Music: A History*, New York 2009.
15. Kulak T., *Treści i funkcje propagandowe polskich filmów dokumentalnych z lat 1926–1939*, „Dzieje Najnowsze” 1981, nr 3.

