

Prof. dr hab. Andrzej Pitrus

Instytut Sztuk Audiowizualnych

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Stanisława Bitki
z tytułowanej ROCK, THE ROLLING STONES, SCORSESE –
JEGO FILMY, JEGO ŚCIEŻKI DŹWIĘKOWE

Moja opinia na temat rozprawy doktorskiej przedstawionej do oceny nie będzie zapewne dziełem epickim, gdyż i rozmiary samego dzieła nie są zbyt wielkie. Często czytam rozprawy liczące nawet ponad 600 stron (zdarzało się i więcej. Nie tylko w Polsce!). Brzmi to jak pierwszy zarzut, ale sprawa prosta nie jest. Z jednej strony 160 stron tekstu to format spotykany częściej w ambitnych magisteriach, z drugiej jednak – ja sam jestem zwolennikiem przewagi walorów merytorycznych nad objętością. A już najbardziej nie lubię tak zwanego „wodolejstwa”, może dlatego, że sam nie potrafię go uprawiać. Czasem nawet chciałbym, ale bogowie greccy nie dali mi tej zdolności.

Jednym z pierwszych pytań, jakie zadaję sobie czytając różnego rodzaju dzieła, które mam przyjemność (większą lub mniejszą) recenzować, jest to, czy autor(ka) wykazuje się wystarczającą kompetencją w zakresie wybranego tematu. Tu nie ma mam wątpliwości, zwłaszcza w zakresie kompetencji, które na własny użytek określam mianem „fanowskich”. Stanisław Bitka dobrze zna twórczość Martina Scorsese, a jeszcze lepiej grupy The Rolling Stones. Swoją drogą to zabawne, że legendarna grupa – nie jako kuzyni doktoranta – reaktywowała się i ogłosiła premierę płyty na koniec października bieżącego roku. Niewiele brakowałoby, a obrona mogłaby odbyć się przy akompaniamencie rockowych popisów Micka i jego kolegów.

Trochę surowiej oceniam kompetencje metodologiczne, bo autor jest niejako zawieszony pomiędzy filmoznawstwem a muzykologią (której zresztą w „twardym” wydaniu tu nie znajdziemy).

Być może takie „niedostatki” warsztatu sprawiły, że skupia się on na funkcji muzyki w budowaniu efektów dramaturgicznych, kreowaniu emocji, a także kontekstów kulturowych, jakie mogą wprowadzać utwory ożywające nie tylko na ekranie, ale także – a nawet przede wszystkim – poza nim. Doskonale wiemy, że wiele utworów z kręgu muzyki popularnej to nie tylko przeboje, ale także część szeroko rozumianej kultury. Muzyka rockowa powstawała w okresie silnych przemian społecznych, obyczajowych a także politycznych. Ciekawe byłoby napisanie wielkiej „Historii kina” z

perspektywy muzycznej. Przypomnijmy, że język rocka wyrażał np. w latach 80. zupełnie różne treści w Stanach Zjednoczonych, Polsce czy Hiszpanii. Bob Dylan śpiewał „o czymś innym” dla Amerykanów, a o czymś innym dla Polaków, często wtedy nawet nierozumiejących tekstów jego piosenek. A były to jedne i te same utwory.

We wstępie autor pisze:

Piosenki wykorzystane przez Scorsese'go nie tylko dookreślają tło akcji, lecz także są elementem składowym narracji, nadają jej dynamikę, ukierunkowują przebieg. Dlatego też w tej pracy zajmują miejsce uprzywilejowane. Szczególnie muzyka The Rolling Stones. Spoglądając na całą filmografię Scorsese'go i poszukując środka ciężkości, którego amerykański reżyser poszukiwał, montując swoje ścieżki dźwiękowe, trudno nie zauważyć, że w kluczowych momentach najbardziej osobistych jego filmów z zadziwiającą logiką powracają piosenki „największego zespołu rock'n'rollowego na świecie, The Rolling Stones. Ta logika była zarazem podstawą strukturalizacji całej pracy.

Z powyższej deklaracji wynika, iż autor uznaje podejście Martina Scorsese do konstruowania ścieżki muzycznej za wyjątkowe. I w istocie, choć także inni twórcy w ten sposób postępowali i postępują, twórca „Taksówkarza” najczęściej korzysta w większości z muzyki „gotowej”. Wspomniany legendarny już thriller nie jest najlepszym przykładem, bo opiera się jednak na muzyce oryginalnej. Strategia Martina Scorsese nie wynika – zdaniem autora rozprawy – z niechęci do współpracy z kompozytorami, ale ze szczególnej wrażliwości, sprawiającej, iż muzyczne fascynacje inspirują filmy reżysera nie tylko w warstwie tematycznej, ale i formalnej.

Struktura tej krótkiej rozprawy jest – co zrozumiałe – także dosyć prosta. Zasadnicza część składa się z trzech rozdziałów.

W rozdziale pierwszym zatytułowanym „Auteur Music” Stanisław Bitka podejmuje problematykę obecności muzyki rockowej w kinie fabularnym i dokumentalnym.

„Myślą przewodnią tego rozdziału – pisze Bitka – jest założenie, że rock jako gatunek od swych początków był bardzo mocno związany z kinem jako takim, pośrednio i bezpośrednio. Także na poziomie ideowym, aksjologicznym”.

To bardzo ciekawa obserwacja, sam przypominam sobie „muzyczne” filmy innych twórców – „Absolwenta” Nicholasa czy „Harold i Maude” Ashby’ego. Byłem w młodości na pokazach organizowanych przez Filmotekę Narodową, podczas których publiczność nagrywała przy pomocy przenośnych radiomagnetofonów fragmenty utworów duetu Simon and Garfunkel i songi Cata Stevensa. Dziś wydaje się to nieprawdopodobne, ale widziałem na własne oczy.

Drugi rozdział rozprawy został poświęcony już samemu Martinowi Scorsese. Znajdziemy w nim analizę „Kto puka do moich drzwi” – filmu określanego jako dzieło pionierskie w zakresie dostosowania wcześniej istniejącej muzyki do wymogów kina. W części tej znajdziemy także uwagi o rockumentaries i wkładzie twórcy „The Last Waltz” w rozwój tego gatunku.

Stanisław Bitka uznaje trzeci rozdział swojej rozprawy za najważniejszy. Tak chyba jest w istocie, bo spotykają się w nim dwie fascynacje autora – kinem Martina Scorsese i twórczością The Rolling Stones.

W części tej znajdziemy analizy „Ulic nędzy” (1973), „Chłopców z ferajny” (1990), „Kasyna” (1995) i „Infiltracji (2006) oraz dokumentu „Rolling Stones w blasku świateł” (2008).

Ocena rozprawy nie była łatwa. Z jednej strony praca jest świadectwem dużej wiedzy i szerokich horyzontów naukowych autora, z drugiej – w wielu swoich wymiarach ma wymiar bardziej popularyzatorski niż akademicki. W bibliografii znajdziemy wiele wartościowych pozycji, choć nie wszystkie należą do kręgu lektur naukowych. To jednak zrozumiałe, bo to temat narzuca źródła, z których powinno się korzystać. Czasem można jednak odnieść wrażenie, że Stanisław Bitka czerpie ze źródeł w sposób nieco powierzchowny, a niektóre cytaty pełnią – moim zdaniem – rolę dekoracji.

Oto przykład ze strony 10 (podkreślenia moje):

Alicja Helman **śluszenie diagnozowała** przed laty, że teoretycy filmu „na ogół mylą rytm, metrum, tempo i agogikę. Rytm jest dla nich uniwersalnym, magicznym terminem, w którym mieści się to wszystko, co wiąże się z przebiegiem czasowym filmu, zasadami symetrii, proporcji itp.”. Dlatego też, by uniknąć niejasności terminologicznej, doprecyzujemy, że tempo utworu może determinować i odpowiadać szybkości prowadzenia kamery, akcenty muzyczne zaś wspomagać lub osłabiać miejsca cięć montażowym. **Dobrym przykładem** jest omawiany w trzecim rozdziale utwór „Can't You Hear Me Knocking? wykorzystany w filmie „Kasyno” (1995).

Odwołanie do cytatu z Alicji Helman pojawia się wprawdzie w segmencie poświęconym filmowi „Kasyno”, ale przyznam, że „muzykologiczna” analiza jest dość pobieżna, a autor koncentruje się w większym stopniu na kontekstach i opisie fabuły. Trochę zirytował mnie także cytat z książki Bobowskiego (nie ukrywam, że nie cenię tej pozycji wysoko). Fragment nie wykracza poza poziom publicystyki, a do interpretacji filmu i roli słynnego utworu Stonesów nie wnosi absolutnie nic. Przepraszam za nieco okrutną szczerłość, ale tego typu odwołań do literatury budzą raczej irytację niż szacunek dla czytania doktoranta.

Inny przykład (str. 9):

Piosenka może zatem funkcjonować jako metakomentarz, odwołując się bezpośrednio do skojarzeń odbiorcy. Jak przed laty pisała Zofia Lissa:

Jest to jednak zawsze muzyka w kadrze, rozlegająca się w przedstawionym, filmowym świecie, słyszalna nie tylko dla widza filmowego, ale i dla bohaterów filmowych. Jest tym samym muzyką w swojej naturalnej roli. [...] W filmie wykonywana pieśń ma działać na „ekranowych” słuchaczy, wpływać na ich emocje, postępowanie, działanie, a więc współdziałać w rozwoju akcji, decydować o dalszych wypadkach.

Z całym szacunkiem dla pionierki „filmoznawczej muzykologii”, czy też „muzykologicznego filmoznawstwa”, cytat ten – zwłaszcza dzisiaj – brzmi jak banał, niewymagający naukowego zaplecza.

Przyznam, że nieco rozbawiła mnie (piszę to z sympatią) treść przypisu ze strony 8.:

W tej pracy będę posługiwał się rozróżnieniem muzyka diegetyczna / niediegetyczna (zob.: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art / Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B.

Rosińska, Warszawa 2010, s. 315). Przykładem tego pierwszego rozwiązania będzie scena, w której bohaterowie filmu „Kto puka do moich drzwi” (1969) słuchają muzyki radiowej, jadąc samochodem – jesteśmy pewni, że źródło dźwięku pochodzi ze świata przedstawionego. Muzyka niediegetyczna – posługując się przykładem z tego samego filmu – pojawia się w scenie erotycznej, której towarzyszy piosenka „The End” z repertuaru grupy The Doors. Muzykę oryginalną napisaną do filmu, czyli score music, traktuję natomiast w opozycji do muzyki prekompilowanej - skonstruowanej z istniejących wcześniej nagrań. Termin „[...] będący autorską propozycją tłumaczenia niemieckiego wyrażenia praexistente Musik” podaję za Krzysztofem Kozłowskim. Zob.: K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 181.

Oczywiście miło jest „pomachać łapką” promotorowi, ale przecież w tym miejscu można szukać źródeł, które w większym stopniu odnoszą się do tematu. Polecam wydaną w 2006 roku książkę „Changing Tunes. The Use of Pre-existing Music in Film”. Monografię Kubricka – staram się i ja nie podlizywać – bardzo cenię, ale – moim zdaniem – to kolejny przykład „bibliograficznego ornamentu”.

Z całym szacunkiem dla doktoranta – jego rozprawa nie jest pierwszą pracą na temat „muzyki gotowej” w kinie. Nie jestem zwolennikiem nadmiernego rozbudowywania sekcji pod tytułem „stan badań”, ale niektóre pozycje po prostu warto przeczytać i odnieść się do nich. Trochę zaskakuje mnie odwołanie się do niemieckiego wydania książki „Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film” Johna Godsalla. W końcu doktorant zna angielski. Mam ponure podejrzenie, zważywszy jak niewiele z tej pozycji magister Bitka zaczerpnął, że zna ją jedynie z drugiej ręki. Godsall wielokrotnie odwołuje się do przykładów z filmów Martina Scorsese, ale w recenzowanej rozprawie o tym cicho sza.

Na dowód przykład ze strony 39:

Jonathan Godsall stwierdza, że, pomimo iż Scorsese nie jest autorem muzyki, sposób, w jaki się nią posługuje, należy traktować jako najbardziej charakterystyczny dla jego twórczości.

„Reeled -In” nie jest może dziełem monumentalnym, ale znajdziemy w niej bardziej „doniosłe” fragmenty. Nie chcę mnożyć „złośliwości”, zwłaszcza że uważam się za osobę raczej łagodnego usposobienia, ale już powyższe przykłady poddają w wątpliwość umiejętności warsztatowe autora. Przepraszam, ale jednak nie mogę się powstrzymać – cytat z ostatniej strony dzieła:

Rację trzeba przyznać Amandzie Howell, która przekonuje, że w powrotach do „Gimme Shelter” ujawnia się swoista gra z szeroko rozpowszechnionym rozumieniem lat 60., „[...] jako czasami szans, nadziei i strat. „Gimme Shelter” pozwala ożywić echa przeszłości – przeszłości widzów, przeszłości Scorsesego, przeszłości Ameryki, i to w chwili, gdy utwór wskazuje na krótkowzroczność postaci [filmowych], które próbują wymyślić siebie na nowo; czyniąc to, jedynie potwierdzają peryferyjność własnego świata i mankamenty własnego rozumowania.

Określenia w rodzaju „jak słusznie zauważa / pisze” czy „rację należy przyznać” to frazy zbyt często pojawiające się w rozprawie. Po co? Lepiej chyba szukać materiału do polemik lub prezentować własne interpretacje. Zakończenie też sprawia napisanego pospiesznie i w istocie wnosi niewiele nowego.

„Miło”, że doktorant zacytował książkę, którą napisałem przed laty z Alicją Helman. Ale – bogowie greccy!!! – to przecież pozycja dla początkujących. To tak jakbym składał samokrytykę, ale naszą

intencją nie było inspirowanie prac naukowych. Po raz kolejny pytam zatem – po co?

Skoro jesteśmy przy „niestosownych” cytatach, pozwolę sobie przywołać powiedzonko pewnej bardzo znanej muzykolożki (bez numeru strony, bo to z pogawędek z moją szwagierką). Mawia ona czasem: „ładne, ale nie bardzo”. Może niepotrzebnie wprowadzam niepoważny ton, ale powołam się na Franka Zappę: „Does humor belong in music?”. Zamieńmy zatem muzykę na naukę.

Zapowiadałem krótką recenzję, więc czas na konkluzję. Rozprawę uznaję za wystarczająco dobrą, by dopuścić doktoranta do dalszych etapów przewodu. Mam liczne zastrzeżenia, ale dzieło Stanisława Bitki czytałem z zainteresowaniem i czegoś jednak się z niego dowiedziałem. Doktorant powinien być „mądrzejszy” od promotora i recenzentów. W tym wypadku tak właśnie jest. Nie rekomenduję rozprawy do druku. W tym kształcie to za mało, ale być może da się ją udoskonalić. Zapewne – po korektach - znalazłaby ona wielu czytelników.

W oczekiwaniu – zapewne wraz z autorem na płytę Stonesów – mówię „tak”, rozprawa spełnia warunki stawiane pracom doktorskim, ale wrażenie niedosytu nadal mnie nie opuszcza.