

„Patrzcie, oto jest film produkcji polskiej”.

Przedwojenna polska komedia muzyczna jako musical

MAŁGORZATA NOWIŃSKA

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański

ABSTRACT. Nowińska Małgorzata, „Patrzcie, oto jest film produkcji polskiej”. *Przedwojenna polska komedia muzyczna jako musical* [“Look, here is a Polish film production”. Pre-war Polish musical comedy as a musical]. “Images” vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 200–211. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.13.

The article, “Look, here is a Polish film production.” *Pre-war Polish musical comedy as a musical*, is an attempt to prove that Polish musical comedies from the 1930s can be recognized as a local version of a classic film musical. Based on an analysis of two representative films from this period, *Piętro wyżej* (L. Trystan, 1937) and *Zapomniana melodia* (J. Fethke, K. Tom, 1938), the author proves that these productions are in line with the definition and determinants of the American genre. The historical context invoked allows the author to better describe the musical’s Polish variant and how it differs from the original. The article cites press reviews from the 1930s, based on which the author describes the evolving approach of critics and audiences to the changes in music present in these films as a result of drawing on American works. Finally, the article focuses on the importance of interwar musical comedies in Polish culture.

KEYWORDS: musical, musical comedy, Polish film, musical film, interwar period

Musical jako gatunek filmowy funkcjonuje w kinie od prawie stu lat. Pojawił się wraz z przełomem dźwiękowym i cieszył się dużą popularnością w latach 30. XX wieku podczas kryzysu gospodarczego. Przez kolejne dekady przeżywał wzloty i upadki, ogłaszano jego „śmierć”, by kilka lat później powracał do łask publiczności i krytyków. Jednak, niezależnie od wielu często skrajnych opinii na temat jego wartości artystycznej, nie można zaprzeczyć znaczeniu musicalu w rozwoju kinematografii dźwiękowej na całym świecie.

Chociaż wywodzi się z amerykańskiej formy teatralnej, pierwsze filmy reprezentujące go powstały w amerykańskich wytwórniach, a ponadto jego charakter jest, był i prawdopodobnie zawsze pozostanie dogłębnie amerykański, niemal każdy kraj w pewnym mo-

mentie rozwoju swojej kinematografii posiadał swój własny odpowiednik kina muzycznego. Wśród nich jest też Polska. W historii polskiej kinematografii wpływ musicalu jest najbardziej dostrzegalny w latach 30. XX wieku. W tej dekadzie inspirowane nim komedie muzyczne stanowiły dużą część branżowej produkcji filmowej II Rzeczypospolitej i cieszyły się wśród publiczności największą popularnością[1]. Na przestrzeni tych kilku lat polscy filmowcy doskonalili się w gatunku, by osiągnąć największy sukces w 1938 roku filmem *Zapomniana melodia* (K. Tom, J. Fethke, 1938). Dalszy jego rozwój przerwała II wojna światowa, a od jej zakończenia tego typu filmy nigdy już nie cieszyły się w Polsce takim powodzeniem.

W artykule *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji* Paweł Sitkiewicz podejmuje próbę odświeżenia dość nieprzychylnego poglądu badaczy kina, głównie tych z okresu PRL-u, na polskie komedie muzyczne z lat 30. XX wieku[2]. Na przykładzie filmu

[1] T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 105.

[2] P. Sitkiewicz, *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji*, „Pleograf. Kwar-

Czy *Lucyna to dziewczyna?* (J. Gardan, 1934) podkreśla wartości społeczne, artystyczne i historyczne gatunku. Myślę, że warto przyrzeć się też reprezentantom „polskiego musicalu” stworzonym w tej dekadzie po filmie Gardana, szczególnie pod względem ich przynależności do gatunku i zaskakująco dużej zgodności z amerykańskim wzorcem, w celu próby dalszej ich rehabilitacji. Wśród, już rzadziej niż w pierwszej połowie dekady pojawiających się w programach kin komediach muzycznych, szczególnie wyróżniają się dwie: *Piętro wyżej* Leona Trystana z 1937 roku i *Zapomniana melodia* Konrada Toma i Jana Fethkego z 1938. Jednak czy te produkcje były musicalami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu?

Komedia muzyczna jako musical

Skoro o gatunku mowa, warto przyrzeć się wpływowi i inspiracjom, z których czerpali twórcy komedii muzycznych w Polsce. Paweł Sitkiewicz w swoim artykule nieraz używa nazwy „musical” jako zastępczej dla „komedii muzycznej”. Czy jednak nasze rodzime produkcje wpisywały się w model klasycznego i, jak zauważa Rick Altman, „najbardziej charakterystycznego wytworu Hollywoodzkiego przemysłu filmowego”[3], musicalu? Na potrzeby analizy *Piętra wyżej* i *Zapomnianej melodii* pod względem zgodności z klasycznym musicałem pozwolę sobie stworzyć własną definicję musicalu filmowego.

W głównym zamyśle przez musical rozumiem film, w którego fabule uwzględniono numery muzyczne zawierające śpiew i taniec, a śpiew jest ich głównym elementem. Pozwoli to wykluczyć filmy, w których numery muzyczne są jedynie scenicznymi popisami postaci lub scenami gry na instrumentach. Pod uwagę biorę również funkcje, jakie pełni w narracji diegetyczna piosenka: wyrażenie uczuć i obaw postaci, forma monologu lub dialogu między bohaterami oraz umożliwienie postępu fabuły. Uwzględniam, wyróżniony przez Dorotę Skotarczak, aspekt rozrywkowy tych filmów[4]. Często pojawiającym się elementem jest też wątek romantyczny, który w wielu przypad-

kach (choć nie wszystkich) stanowi centralny punkt fabuły musicali. Nie należy również zapominać, jak zauważa Rick Altman, że świat przedstawiony, szczególnie w odmianie musicalu z lat 30. XX wieku, często podzielony jest na sfery „kobieca” i „męska”, które reprezentują różne wartości kulturowe oraz konfrontują się i łączą w finale filmu. Od tego połączenia zależy też rozwój i rozwiązanie fabuły[5]. Z myślą o tych cechach, przyjrzymy się zatem źródłom amerykańskiej i polskiej odmiany tego gatunku.

W Polsce lat 30. trzema najbardziej dynamicznie rozwijającymi się formami kultury masowej (wtedy nazywanej „demokratyczną”) były: prasa popularna, kino i rewia[6], która czerpała z operetki, a w wariacie polskim, z kabaretu. Ten ostatni cieszył się niezwykłą popularnością w II Rzeczypospolitej. A zatem czerpanie z niego było dla kina niezwykle korzystne, zapewniając filmom, w których pojawiali się popularni aktorzy kabaretowi albo znane szlagiery, dużą popularność[7]. Kariery w kabaretach rozpoczynali różni autorzy, kompozytorzy i aktorzy, między innymi: Andrzej Włast, Jan Brzechwa, Julian Tuwim, Jerzy Petersburski, Konrad Tom, Eugeniusz Bodo, Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska[8]. Role rozdzielane były według cech charakteru postaci – amantek, naiwnych

talnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 4, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/dzwiek-i-muzyka/19/przedwojenna-polska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699>>, dostęp: 15.07.2021.

[3] M. Rawska, „Popeye” Roberta Altmana jako antymusical, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieła, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 60.

[4] D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, s. 37.

[5] M. Rawska, op.cit., s. 62–64.

[6] Ibidem, s. 127–128.

[7] Ibidem, s. 128. R. Wolański, *Eugeniusz Bodo: „Już taki jestem zimny drań”*, Poznań 2016, s. 23.

[8] B. Armatys, L. Armatys, *Początki kina dźwiękowego w Polsce*, [w:] *Historia filmu polskiego. Tom II. 1930–1939*, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988, s. 128. Książka ta powstała na zlecenie komunistycznego

blondynek, wesołków, ekscentryków, bawidamków itp., co stało się również praktyką w filmach. Nic więc dziwnego, że po przełomie dźwiękowym, gdy pojawiły się komedie muzyczne, ich główną inspiracją były doświadczenia kabaretów i rewii[9]. Nie znaczy to jednak, że filmy te naśladowały w swojej konstrukcji widowiska rewiiowe (wyjątek stanowi tutaj polska odpowiedź na *Rewię Hollywoodu* [org. *The Hollywood Revue of 1929*, C. Reisner, 1929] – *Parada gwiazd Warszawy* [K. Tom, 1937]). Tadeusz Lubelski źródła ich formy doszukuje się raczej we francuskiej farsie bulwarowej, berlińskiej komedii muzycznej i wiedeńskiej operetce[10], a nie – co ciekawe – w „oryginalnych” amerykańskich produkcjach. Dość wcześnie w komedii muzycznej wykształcił się schemat fabuły. Centrum akcji stanowiły próby połączenia pary delikatnych i nieśmiałyh amantów, które utrudniały różne problemy. Nierzadko z pomocą przybywała drugoplanowa komiczna para sprytnych służących „rodem z farsy molierowskiej”[11].

Jak zatem *Piętro wyżej* i *Zapomniana melodia* wpisują się w te wzorce i definicje? Czy można nazwać te filmy „polskimi musicalami”?

W *Piętrze wyżej* pojawiają się tylko trzy piosenki: *Sex appeal*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą* oraz *Dziś ta, jutro ta*. Wszystkie Eugeniusz Bodo wykonuje sam. Ponadto, przez całą fabułę przewijają się *Humoreska* Antonína Dvořáka grana przez zespół Hipolita Pączka (Józef Orwid) oraz jazzowa aranżacja instrumentalna *Sex appeal* w wykonaniu zespołu Henryka Pączka (Eugeniusz Bodo). I to właśnie

te dwa utwory, a nie słowo śpiewane, oddają konflikt sąsiadów i pomagają prowadzić narrację. W momencie największej niechęci mężczyzn do siebie, są grane jednocześnie przez oba zespoły, które próbują się wzajemnie zagłuszyć. Oba utwory pojawiają się też w scenie finałowej w studiu radiowym. Początkowo bohaterowie zgodnie wykonują sam utwór klasyczny, gdy Henryk czeka na odpowiedź Łodzi (Helena Grossówna) na swój list, potem znów przeciw sobie, gdy przez pomyłkę służących Henryk dostaje list z powrotem i uznaje, że kobieta nawet go nie przeczytała, a w końcu oba motywy w harmonii, gdy para się godzi. A zatem *Humoreska* i melodia *Sex appeal* stają się w narracji filmu odwzorowaniem stanów wewnętrznych bohaterów. Ponadto, w *Piętrze wyżej* muzyki, jak pisze Ryszard Wolański, „jest także co niemiara. Kilkanaście motywów przypisanych różnym postaciom, łączniki, przeróbki instrumentalne głównych tematów, ilustracje scen bez dialogów, cytaty z Edvarda Griega i Antonína Dvořáka, czy wreszcie akompaniament scen miłosnych, hulaszczycy i frywolnych”[12].

Tymczasem piosenki, chociaż śpiewane wyłącznie przez Bodo, również pełnią ważną funkcję w fabule. *Sex appeal* pojawia się już w trakcie napisów początkowych i staje się motywem przewodnim całego filmu. Jej „prawdziwe” wykonanie pojawia się jednak w drugiej połowie obrazu, kiedy to na balu radiowców Henryk Pączek śpiewa ją w kobiecym przebraniu. Przedstawiony jest jako „rodzima Mae West” co stanowi nawiązanie do jednej z najpopularniejszych aktorek amerykańskich tamtego okresu. Za to *Umówiłem się z nią na dziewiątą* mówi widzowi o wiele więcej o stanie wewnętrznym bohatera. Jak sugeruje tytuł, Henryk po umówieniu się z „Alicją” w przyływie radości zaczyna śpiewać w trakcie audycji radiowej. Z recytatywu, czyli z czytanego przez siebie programu radia, który nagle zaczyna się rymować, przechodzi w śpiew o swoich planach na wieczór. Co ciekawe, jego przełożony zauważa po piosence, że mężczyzna ma dobry głos i proponuje mu koncert w radiu, sugerując, że Henryk faktycznie śpiewał. W większości

zleceńodawcy, więc wyrażone w niej poglądy na kinematografię amerykańską i jej odbiór w Polsce są uwarunkowane negatywnym postrzeganiem polityki Stanów Zjednoczonych przez polskie władze w tamtym okresie.

[9] T. Lubelski, op.cit., s. 105.

[10] Ibidem, s. 107.

[11] R. Wolański, *Eugeniusz Bodo...*, s. 264.

[12] *Piętro wyżej*, „Kino” 1937, nr 10; Cyt za: *Piętro wyżej*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-uj.html>, dostęp: 2.04.2020. W cytatach z prasy przedwojennej zachowano oryginalną pisownię.

musicali przejście od słowa mówionego do śpiewu nie jest zauważane przez inne postacie, a nawet często dołączają się one do numeru muzycznego. Piosenki zatem są elementami świata przedstawionego, które nie są niczym niezwykłym. Tymczasem w *Piętrze wyżej* wszystkie piosenki są nietypowym elementem rzeczywistości.

Ostatnia piosenka, *Dziś ta, jutro ta*, pojawia się trzy razy. Początkowo w filmie nosi tytuł *Dziś ta, jutro tamta* i jest napisana przez samego głównego bohatera. W takiej też wersji wykonuje on ją dla Łodzi przy ich pierwszym spotkaniu. Gdy kobieta rano opuszcza jego mieszkanie, ten zmienia tytuł utworu na *Dziś ta, jutro ta*, sugerując powstanie między parą uczucia i nadziei na wspólną przyszłość. Henryk wykonuje piosenkę w tej formie przez resztę filmu. Zobaczywszy zmianę w nutach, śpiewając, wchodzi do budynku radia, budząc zdziwienie współpracowników, którzy nawet pytają go „Co to za «ta»?” (znów znak, że piosenki nie są normalnym zjawiskiem w świecie przedstawionym). Ostatnia reprzyza pojawia się na samym końcu, po pogodzeniu pary, kiedy to Henryk śpiewa ostatnie wersy do radiowego mikrofonu przy akompaniamencie obu zespołów. *Dziś ta, jutro ta* pełni zatem rolę odzwierciedlenia stanów emocjonalnych głównego bohatera i jego relacji z Łodzią. Pierwotnie wyraża pragnienie życia bez zobowiązań, by oddać nadzieję na dłuższy związek z jedną kobietą, a w końcu – chęć ślubu i ustatkowania się. Film wpisuje się więc we wzór amerykańskiego musicalu. Podkreśla to też obecność jazzu, gatunku muzycznego popularnego w tamtych czasach w Stanach Zjednoczonych, na którym opierało się wiele filmów muzycznych. W *Piętrze wyżej* pojawia się też, zgodnie z wymaganiami komedii muzycznych, romansująca para – Henryk i Łozia, której „pomagają” służący obu rodzin, pełniący funkcję postaci komicznych.

Jeżeli chodzi o *Zapomnianą melodię*, na popularność tej produkcji duży wpływ miała muzyka. Znowu skomponował ją Henryk Wars, a słowa piosenek napisał Ludwik Starski. Na potrzeby filmu powstały dwie piosenki: *Ach, jak*

przyjemnie! i *Już nie zapomnisz mnie*, które tuż po premierze zdobyły popularność i stały się szlagierami. Ponadto stworzono aranżację *Panie Janie*, która swoim stylem miała nawiązywać do jazzu. Już w trakcie napisów początkowych widz poznaje motyw przewodni filmu, tytułową „zapomnianą melodię” *Już nie zapomnisz mnie*. Jednak „właściwym” utworem otwierającym film jest *Ach, jak przyjemnie!* w wykonaniu grupy uczennic Instytutu. Piosenka ta jest wyrazem zadowolenia bohaterki. Pojawia się w momentach sielankowych, ale też pełni funkcję motywu muzycznego dziewcząt z Instytutu. Grupowo śpiewana podczas płynięcia kajakami wyraża bez troskę ich życia. Utwór kończy się wraz ze spotkaniem Heleny (Helena Grossówna) i Stefana (Aleksander Żabczyński), kiedy to dziewczyna jest zmuszona przerwać śpiew. Jest to jedyny przypadek, gdy główna bohaterka uczestniczy w wykonaniu tej piosenki, a jej melodia nie jest z nią już więcej powiązana. *Ach, jak przyjemnie!* powraca dopiero pod koniec filmu, gdy melodia towarzyszy uczniom w drodze do domu Heleny, gdzie chcą prosić jej ojca o ratowanie posady nauczyciela muzyki, oraz w scenie finałowej, gdy wszyscy bohaterowie po wyjaśnieniu nieporozumień, płyną kajakami w stronę Instytutu i śpiewają, co stanowi kłamrę kompozycyjną filmu. Jednak, gdy kamera zwraca się w stronę Heleny i Stefana, którzy jako jedyni nie śpiewają, i zamiast kajakiem płyną motorówką, motyw przechodzi w *Już nie zapomnisz mnie*. *Ach, jak przyjemnie!* odgrywa zatem w *Zapomnianej melodii* rolę muzycznego oddzielenia Heleny od pozostałych uczennic, sugerując jej odmienny stan emocjonalny – zakochanie, ale też symbolizując większą dojrzałość do miłości w porównaniu z jej rówieśnicami.

To właśnie *Już nie zapomnisz mnie* staje się motywem głównych bohaterów, który towarzyszy im przez całą fabułę. Piosenka ta ma „obrazować” w warstwie dźwiękowej uczucie pary. Jej istnienie w fabule filmu wynika bezpośrednio z ich połączenia – Stefan komponuje utwór na podstawie słów listu, który napisała Helena. To ten utwór Helena gra na fortepianie, kiedy

pomaga ojcu zapamiętać recepturę. W tym samym momencie gra go również Stefan, jak jest zasugerowane przez montaż. Rola *Już nie zapomnisz mnie* jest wręcz wprost nazwana w dialogu – Helena mówi ojcu, że „to jest piosenka o miłości”, na co on odpowiada, przekształciwszy słowa w recepturę swojego mydła, „Dla mnie to piosenka interesu”. Te słowa są powtórzone później przez Stefana, gdy zdesperowana Helena przychodzi do niego z prośbą o ostatnie powtórzenie piosenki. Mężczyzna udaje, że on też zapomniał melodię i fakt ten usprawiedliwia słowami „To jest piosenka miłości i razem z miłością umiera”. Piosenka zostaje powtórzona dopiero, gdy Stefan, odsuwając na bok swój żal do ukochanej, przybywa z pomocą jej ojcu oraz współuczennicom. Zatem zmiany stanu wewnętrznego zachodzące w bohaterach, ale też zmiany uczuć między nimi odzwierciedlone są bardziej w warstwie dźwiękowej niż w obrazie, odwracając tradycyjną hierarchię „obraz nad dźwiękiem”.

Obecny w całym filmie dysonans między diegetycznym wykonaniem piosenki a nie-diegetycznym akompaniamentem instrumentalnym najbardziej widać w scenie jazzowego wykonania *Panie Janie* przez uczennice Instytutu. Ich śpiew piosenki uczonej tradycyjnie w kanonie na lekcjach muzyki logicznie wynika z ruchu ust, który widzimy na ekranie. Jednak dziewczęta przy użyciu różnych przedmiotów znalezionych w klasie naśladują grę zespołu jazzowego, co słyszymy w warstwie dźwiękowej, chociaż obraz sugeruje brak ich dźwięku. Scena ta jest wyraźnie inspirowana amerykańskimi musicalami – jazz, stepowanie na zsuniętych w scenę ławkach. Profesor Frankiewicz (Michał Znicz) wręcz określa tę aranżację utworu mianem „murzyńskich podrygasów”. Zresztą *Już nie zapomnisz mnie* nauczyciel komentuje stwierdzeniem, że nie jest „szansonetką z kabaretu, żeby takich błżeństw słuchać”, co sugeruje, że film pod względem muzycznym odchodzi od tradycji w stronę muzyki nowoczesnej i rozrywkowej. Jednak w „oryginalnej” aranżacji *Panie Janie*, którą na pożegnanie śpiewają profesorowi uczennice, można zauważyć

sentymencie i szacunek do tradycyjnej, bardziej „tutejszej” muzyki.

Zapomniana melodia nie może wyprzeć się swoich związków z musicalem amerykańskim, na które zwracano uwagę w recenzjach. Można wręcz powiedzieć, że film ten jest muzyką opowiedziany. Piosenki odgrywają tu rolę wyrazu radości, uczuć i stanów wewnętrznych bohaterów. Inną z ich funkcji jest też podział świata. Jak wspomniałam, Helena zostaje za pomocą muzyki „oddzielona” od pozostałych uczennic, chociaż wciąż jest częścią ich świata (uczestniczy w tańcu i śpiewie *Panie Janie*). Ta odmiennosc zarówno jej, jak i Stefana, jest też podkreślona w warstwie wizualnej. Podczas ostatniego wykonania *Już nie zapomnisz mnie* oboje są na ogół kadrowani osobno lub w centrum grupy, chociaż Stefanowi towarzyszą pozostałe dziewczęta, jest od nich oddzielony (stoi na ziemi, podczas gdy one siedzą na gałęziach drzewa, co wymusza jego samotność w kadrze), a finałowa scena zupełnie oddziela kochanków – nie śpiewają, płyną osobno, są również osobno kadrowani. Zatem wyraźnie podkreślone jest ich pierwszeństwo w fabule, co spełnia kryterium Altmana – obecności w filmie pierwszoplanowej, „romansującej pary kochanków”.

Z filmu wyłania się obraz Polski radoszej, bezproblemowej, w której wszystkie niepowodzenia szybko znajdują rozwiązanie. Biorąc pod uwagę, że napięcia polityczne w 1938 roku było bardzo duże, a wybuch wojny wisiał w powietrzu, ciężko uwierzyć, by tak wyglądało życie przeciętnego obywatela II Rzeczypospolitej. *Zapomniana melodia* ma więc charakter niezaprzeczalnie eskapistyczny, pozwala ówczesnemu widzowi na kilka chwil zapomnieć o zmartwieniach świata rzeczywistego. Społeczność ukazana w filmie wskazuje na wyraźny podział świata przedstawionego na strefę żeńską i strefę męską. Podwójne ogniskowanie kobieta-mężczyzna objawia się tu w zestawieniu niewinnego, beztroskiego życia Heleny w Instytucie z życiem Stefana – pełnym rozrywek, cynicznym, nocnym. Oboje, łącząc się w finale filmu, wyzrekają się tych światów – Helena wyzbywa się

zupelnej naiwności, a Stefan porzuca dotychczasowy styl życia, by ustatkować się u boku ukochanej. Wiąże się to z faktem, że to od ich połączenia zależy rozwój fabuły (jak na ogół bywa w klasycznym musicalu). Jeżeli chodzi o charakterystyczne cechy polskich komedii muzycznych, pojawiają się tu komiczni służący – woźny, grany przez Józefa Orwida, oraz sekretarz Bogusława, w którego wciela się Stanisław Sierański. Obaj w mniejszym lub większym stopniu przyczyniają się do połączenia pary – sekretarz gubi przepis na mydło, czym zmusza Helenę do zwrócenia się o pomoc do Stefana, a woźny myli stryja z bratankiem, co prowadzi do zwolnienia tego pierwszego, a Stefana skłania w końcu do zaśpiewania „zapomnianej melodii”. Mężczyźni jednak nie spotykają się ani razu. Pomimo to można stwierdzić, że *Zapomniana melodia* zdecydowanie wpisuje się w definicję musicalu filmowego, a dodatkowo ma cechy charakterystyczne dla ówczesnych produkcji amerykańskich.

Komedia muzyczna jako wydarzenie

Przyjrzyjmy się zatem, z jakim odbiorem spotkały się oba filmy. Prasa po premierze *Piętra wyżej* była zachwycona. Recenzja w „Kinie” sugeruje wręcz nastanie nowego, wyższego poziomu w polskiej kinematografii:

Nareszcie bardzo dobra filmowa komedia polska, nie ustępująca wcale dobrym amerykańskim wzorom. To jest naprawdę – piętro wyżej – w rozwoju polskiego filmu tego typu. [...] Nareszcie tedy – możemy już śmiało zabierać ze sobą malkontentów do kina i mówić: Patrzenie, oto jest film produkcji polskiej. I nie będą narzekali. [...] W rezultacie – film bardzo dobry, dowcipny i ciekawy. Dwie godziny naprawdę beztroskiego śmiechu. Nie wiem, czy takim rezultatem mogła się dotąd pochlubić jakakolwiek komedia filmowa[13].

Należy jednak pamiętać, że recenzje zamieszczane w „Kinie” nie są zupełnie wiarygodne. Nie było to czasopismo niezależne, przez co niemal nigdy filmów nie krytykowało. Mimo to, podobne zdanie o poprawie poziomu polskich komedii muzycznych przedstawił Mieczysław Szytycer w recenzji dla „Filmu”:

Piętro wyżej jest dowcipną, pełną ruchu i życia komedią filmową, zręcznie pomyślaną i zrealizowaną. Scenariusz Schlechtera i Starskiego odbiega od przeciętnego standardu komedii polskiej, wyróżnia się oryginalną koncepcją, dobrą konstrukcją, logicznym nie przeładowanym zgrupowaniem efektów komicznych i zwartą, wartką akcją. Doskonałe są również dialogi i piosenki Schlechtera[14].

Jego recenzja jest jednak bardziej szczegółowa, ocenia on poszczególnych twórców i aktorów, choć jedyne zastrzeżenie wyraża wobec „słabszej i nieprzekonującej” kreacji Heleny Grossówny. A zatem ogólne wrażenie było bardzo pozytywne, wskazujące na nową jakość produkcji krajowej oraz czerpanie z kinematografii amerykańskiej. Podobnie w przypadku *Zapomnianej melodii*, odbiór przez krytyków był przeważnie pozytywny. Uważana była za obraz wyróżniający się na tle polskiej kinematografii, jeżeli nie faktycznym poziomem produkcji, to swoim potencjałem:

Ma wszystko, co trzeba udanej komedii [...], a jednak... film ten nie przekroczył Rubikonu, za którym znajdzie się polska filmia. „Czegoś” tu brak, a tym „czymś” jest myśl przewodnia. [...] Zarówno reżyserzy, jak i scenarzyści, a pod ich komendą aktorzy, zdają się jakby pamiętali, że widz musi się bawić. I istotnie bawi się. Jest dobra produkcja, czyli dobra robota, a gdyby polska filmia przekroczyła ten rubikon, wkroczyłaby na szlak artystycznych obrazów. Zanotowanoby pierwsze arcydzieło „krajowej X Muzy”, którego doczekać się jakoś nie można...[15]

W recenzji dla „Kina” uznano jednak, że potencjał ten został osiągnięty: „Nad podziw zgrabnie i przyjemnie wypadła ta komedia i – co najważniejsze – więcej w niej jest humoru niż śmieszności, co wyróżnia ją ogromnie od ogółu filmowych komedii polskich”[16]. Zwracano

[13] M. Szytycer, *Piętro wyżej*, „Film” 1937, nr 6; Cyt za: *Piętro wyżej*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-jej.html>, dostęp: 2.04.2020.

[14] Kl., *Zapomniana melodia*, „5-ta Rano” 1938, nr 353, s. 6 (19 grudnia 1938).

[15] *Zapomniana melodia*, „Kino” 1938, nr 50, s. 14.

[16] Kl., op.cit.

też uwagę na liczne inspiracje innymi dziełami i brak oryginalności fabuły. Szczególnie na podobieństwo filmu do *Pensjonarki* (*Mad About Music*, N. Taurog, 1938) oraz *Niedokończony melodii* (*The Broken Melody*, B. Vorhaus, 1934), występującej w Polsce również pod tytułem *Przerwana melodia*. Dziennikarz z „5-tej Rano” zauważa jednak, że takie zapożyczenia i czerpanie z zagranicznych dzieł było charakterystyczne dla tamtego okresu w polskiej kulturze:

Produkcja polska czujnie śledzi za tymi obrazami zagranicznego wyrobu, które u nas cieszyły się wielkim powodzeniem. Nie jest to bynajmniej grzechem. Oddziaływanie produktów kultury jest widoczne w literaturze i sztuce na przestrzeni długich wieków. Najpierw idzie wzorowanie się na przykładzie, po tym przychodzi oryginalna, na własnej glebie wyrosła twórczość. W filmie „Zapomniana melodia” jest tyle tych obcych wpływów, że stopione w jedną dobrze zmontowaną całość, giną bez śladu[17].

Zatem, chociaż fabuła *Zapomnianej melodii* nie odznaczała się oryginalnością, a wiele jej wątków zaczerpnięto z produkcji zagranicznych, nie zaważyło to na ogólnie pozytywnym odbiorze filmu w momencie jego premiery. Chyba najlepszym tego dowodem była natchmiastowa popularność piosenek wykorzystanych w filmie: „Pierwsze kilka metrów tego filmu uderza swoją pogodą, rytmem i melodią (*Pensjonarka*). Ta melodia stała się już szlagierem w Warszawie, a młodociani gońcy i pomocnicy handlowi, idąc ulicami gwizdzą i wygrywają tę piosenkę w takt”[18]. Po latach *Zapomniana melodia* uznawana jest za jeden

z najbardziej wartościowych filmów polskich z lat 30. XX wieku[19].

Przy tak pozytywnym przyjęciu obu tytułów, możemy założyć, że *Piętro wyżej* i *Zapomniana melodia* wyróżniały się na tle komedii muzycznych ustępujących melodramatom. Komedia produkowana była szczególnie w połowie dekady. Wystarczy spojrzeć na statystykę: w ostatnim sezonie kina niemego (1929/1930) odbyło się 17 premier, z których wszystkie były dramatami obyczajowymi, za to już w sezonie 1932/1933, z 12 premier 5 było komediami[20]. Najbardziej owocnym okresem dla tego gatunku były lata 1934–1935. Za to już w latach 1938 i 1939 premierę miały jedynie 3 komedie, a pozostałe 18 filmów było dramatami obyczajowymi według utworów literackich lub filmami sensacyjnymi[21]. Tadeusz Lubelski charakteryzuje końcówkę dekady i podejście widzów do filmów muzycznych, pisząc o znudzeniu komedią i jej schematem. Zaznacza jednak, że „wtedy też powstało kilka najwartościowszych komedii okresu międzywojennego” i podaje jako przykłady dwie komedie muzyczne: *Piętro wyżej* i *Zapomnianą melodię*. Ponadto wskazuje na zmianę, która zaszła w obszarze komedii – otwarcie na przemiany kultury, ale niekoniecznie na rzeczywistość[22]. I, jak zauważa Marcin Adamczak, to właśnie komedia muzyczna okazała się gatunkiem „najlepiej znoszącym próbę czasu”[23].

Należy również pamiętać, że jeżeli chodzi o kwestie społeczne lub odzwierciedlanie rzeczywistych problemów na ekranie, to nawet jeśli pojawiały się w tych filmach, nie tego oczekiwali na pierwszym miejscu widzowie. Z ankiety przeprowadzonej wśród publiczności w 1926 roku wynika, że odwiedzający kino szukali przede wszystkim wytchnienia, emocji lub kontaktu z zachodnią kulturą[24]. Film miał zatem, szczególnie w okresie kryzysu gospodarczego, sprawiać, że zapominało się o codziennych troskach. Pełnił funkcję eskapistyczną. Pojawia się zatem pytanie: czy eskapizm i rozrywka nie są dostatecznymi wartościami, które nobilitują te filmy w oczach współczesnych? Przecież głównie takie funkcje miał pełnić

[17] Ibidem.

[18] T. Lubelski, op.cit., s. 112.

[19] B. Armatys, L. Armatys, *Film fabularny w...*, s. 213.

[20] Ibidem, s. 302.

[21] T. Lubelski, op.cit., s. 109–112.

[22] M. Adamczak, *Wyprowa na Atlantyde. Powroty do kina międzywojennego*, [w:] *Szkice o kulturze produkcji filmowej w Polsce*, red. K. Szuchiewicz, K. Kornacki, Gdańsk 2016, s. 13.

[23] P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 22–23.

[24] M. Adamczak, op.cit., s. 16.

klasyczny amerykański musical w tym okresie. Jak zauważył Adamczak: „Komedia muzyczna lat trzydziestych nie była kinem krytyki społecznej, ale kinem afirmacji życia”[25]. Można w takim razie założyć, że już sama rozrywka dostarczana widzom przez oba filmy może być dostateczną wartością „społecznie użyteczną”, nawet jeżeli uciekały, zgodnie z funkcją kina gatunkowego, od bezpośredniego poruszania problemów lat 30.

Pomimo to, oba filmy w prostocie swoich fabuł pozostają wciąż aktualne. Współczesny widz, podobnie jak wcześniej mieszkańcy międzywojennej Polski, wciąż odnajdzie w nich sytuacje, z którymi może się utożsamiać – miłość oraz przeszkody w jej spełnieniu, nierówności majątkowe, konflikty sąsiedzkie lub zawodowe, często na tle „klasowym” itd. Kiedy oglądamy *Piętro wyżej* i *Zapomnianą melodię*, odkrywamy, że pomimo rozwoju technologii i obyczajów, ówczesne problemy światopoglądowe oraz rozterki filozoficzne nie różnią się aż tak bardzo od naszych. Ponadto, jak wynika zarówno z przywołanych recenzji, jak i opinii o tych filmach wyrażonych po kilku dekadach od premiery, oba tytuły krystalizowały w sobie tendencje gatunku i pozytywnie wyróżniały się na tle innych produkcji, wręcz zapowiadając dalszy rozwój twórczości w tym zakresie.

Postacie i fabuła

Jak pisał Tadeusz Lubelski, jednym z najważniejszych elementów fabuły komedii w dwudziestoleciu międzywojennym był romans pierwszoplanowej pary amantów[26]. Jest to też cechą charakterystyczną musicalu. Nic więc dziwnego, że oba wcześniej analizowane przeze mnie filmy były swego rodzaju komediami romantycznymi. Perypetie kochanków stanowiły w nich sedno scenariusza, uzależniając od siebie rozwój fabuły.

Powtarzalność fabuł i brak ryzyka podejmowanego przy tworzeniu scenariuszy wynikały ze złej sytuacji finansowej polskiej kinematografii. W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych nie mieliśmy wielkich wytwórni filmowych[27]. Produkcja polegała zatem jedynie na prywat-

nych przedsiębiorcach, członkach branży. Wytwórczo powstawały, by ogłosić bankructwo po premierze, w najbardziej optymistycznej wersji wydarzeń, najwyżej kilku tytułów. Nikt zatem nie chciał ryzykować, szukając nowych tematów lub niekonwencjonalnych rozwiązań realizacyjnych. Priorytetem twórców był zysk. Stawiano więc na bezpieczną tematykę, sprawdzone wzory, mało skomplikowane i jasne fabuły, a nie indywidualizm lub wartość artystyczną. Tytuły filmów miały zachęcać widzów, obiecując pogodny nastrój i tanią rozrywkę[28].

Również postacie w filmach zostały podporządkowane już wcześniej istniejącym wzorom, które sprawdziły się na deskach teatrów kabaretowych[29]. Podczas gdy w melodramatach dominował model młodej, dziewiętnastowiecznej dziewczyny z dworku, czyli ideał kobiety w polskiej kulturze[30], w komediach główną postacią kobietą była młoda, delikatna amantka[31]. Nie odbiegała ona jednak szczególnie od melodramatycznego wzorca – na ogół mieszkała właśnie z bogatym ojcem (nierazko w dworku), przywołując na myśl dawne polskie rodziny szlacheckie. Zarówno Henryk i Stefan, jak i większość komediowych amantów, reprezentowali typ mężczyzny romantycznego, o wysokiej pozycji społecznej, jednak odmawiającego ustatkowania się i wiodącego życie pełne rozrywek (w obu analizowanych wcześniej filmach bohaterowie albo bezpośrednio pojawiają się na ekranie w stanie upojenia alkoholowego, albo rozmach ich „nocnego życia” zostaje silnie zasugerowany). Sprzeciwiali się małżeństwu lub jego idei, dopóki nie spotkali głównej bohaterki. Uczucie łączące parę było najczęściej miłością od pierwszego wejrzenia. Dotyczący ich komizm wynikał na ogół z nieporozumień

[25] T. Lubelski, op.cit., s. 107.

[26] Ibidem, s. 88.

[27] A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 20–23.

[28] T. Lubelski, op.cit., s. 105.

[29] A. Madej, op.cit., s. 56.

[30] T. Lubelski, op.cit., s. 107.

[31] A. Madej, op.cit., s. 84.

lub okoliczności, a rzadko z nich samych. Zdecydowana większość komedii muzycznych dwudziestolecia międzywojennego była więc komediami omyłek. Nieporozumienia, niedopowiedzenia i błędne tożsamości napędzały fabułę, by rozwiązać się ostatecznie dopiero w finałowej scenie filmu. To otoczenie pary składało się z postaci komicznych. Wspomniani ojcowie, służący, ekscentryczni krewni, nauczyciele, adoratorzy głównych bohaterek wydają się być wyjęci z farsy. Często mieli specyficzny styl mówienia, spotykały ich ciągle niepowodzenia lub jedna z cech ich charakteru zostawała wyolbrzymiona.

Wszystkie filmy, również amerykańskie, w dwudziestoleciu międzywojennym poddawano cenzurze[32]. Skutkowało to tym, że polscy filmowcy zachowywali ostrożność na każdym etapie produkcji, ponieważ cenzor zapoznawał się z dziełem dopiero po jego ukończeniu. W wyniku tych zabiegów ówczesne produkcje nieraz popadały w banał, unikając eksperymentów formalnych[33]. Celem tej cenzury było zapobiegnięcie m.in. propagowaniu komunizmu, ukazywaniu sytuacji niezgodnych z ówczesną obyczajowością, atakom na państwo i władzę, ale też ukazywaniu problemów społecznych, za które odpowiedzialność ponosił rząd. W 1938 roku w „Sygnałach” tak skomentowano tę sytuację: „Jeśli film polski zawieszony jest w próżni, jeśli znalazł się na marginesie aktualnej rzeczywistości, z dala od wszelkiej problematyki, jeśli z taką zastraszają

jącą bezmyślnością traktuje wszystkie sprawy ciekawe i ważne, to cenzura ponosi za ten stan poważną część winy”[34]. Alina Madej ponadto wskazuje na trzy typy cenzury kinematografii w II Rzeczypospolitej: właściwą, która dotyczyła kwestii politycznych i „nieprzyzwoitości”, ingerując w rozpowszechnianie filmów; ekonomiczną, sprawującą kontrolę nad produkcją, czyli w zasadzie autocenzurę przemysłu skupionego na rentowności filmu; ideologiczną, dotyczącą inwencji artystycznej, nie pochodzącą z zewnątrz, a którą twórcy filmowi uwewnętrznili, nie próbując wzbogacać i rozszerzać tradycyjnych filmowych tematów[35]. Nic więc dziwnego, że jedną z podstawowych zasad produkcji filmowej w latach 30. XX wieku był zakaz niepokojenia widza, który miał zapewnić dziełu sukces[36]. Eskapizm, sprawdzony w kabaretach komizm i utarte, nieodwołujące się do rzeczywistości tematy były zatem bezpiecznym wyjściem dla twórców.

Muzyka

Muzyka w musicalu, jak sama nazwa wskazuje, pełni ważną, jeżeli nie najważniejszą, funkcję. Dlatego podczas analizy dwóch wybranych filmów muzycznych z dwudziestolecia międzywojennego, zwróciłam na nią szczególną uwagę. Z powyższych obserwacji oraz ówczesnych recenzji można wyciągnąć wnioski na temat jej przemian w komediach muzycznych tamtego okresu. W 1935 roku *Manewry miłosne* (J. Nowina-Przybylski, K. Tom) chwalono za „dawną, «pocziwą» muzykę liryczną i romantyczną”, która pozwala widzowi „odpocząć po muzyce jazzowej”[37], co oddaje podejście ówczesnych krytyków i publiczności do zyskującej popularność rozrywkowej muzyki. Pomimo użycia w recenzji słowa „jazz” należy zauważyć, że gatunek ten zyskał popularność w Polsce dopiero po II wojnie światowej. W dwudziestoleciu międzywojennym „prawdziwego” jazzu w filmach praktycznie nie było, a określenia tego używano w odniesieniu do synkopowanej muzyki tanecznej (głównie foxów i slow-foxów) o amerykańskich korzeniach[38]. W 1936 roku popularność tych nowych form w polskim fil-

[32] Ibidem, s. 86.

[33] J. Bossak, *O cenzurze filmowej*, „Sygnały” 1938, nr 43; cyt. za: A. Madej, op.cit., s. 86.

[34] A. Madej, op.cit., s. 87–88.

[35] Ibidem, s. 87.

[36] M.S., *Manewry miłosne szturmem zdobywają całą Polskę*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 1; cyt. za: *Manewry miłosne*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/78/manewry-mi-osne.html>, dostęp: 31.03.2020.

[37] I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 160.

[38] B. Wiszniewski, *Znaczenie i rola muzyki w kinematografii*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 1, s. 4.

mie zauważył na łamach „Kuriera Filmowego” Bronisław Wiszniewski: „Oto w filmach tych [produkcji polskiej] panuje niemal całkowicie hegemonia muzyki lekkiej, tanecznej, w dodatku pochodzenia bynajmniej nierodzimego”. Dziennikarz przewidywał jednak, że taki stan rzeczy nie utrzyma się długo: „Transplantacja amerykańskich foxów i slowfoxów na grunt europejski jest wprawdzie od kilkunastu lat w modzie, niemniej jest to zjawisko niewątpliwie przejściowe”[39]. Mylił się. Rok później w *Piętrze wyżej* „muzyka jazzowa” odgrywała już jedną z głównych ról, momentami jedynie ustępując poważnej. Film ten w warstwie muzycznej stanowił pewien rodzaj hybrydy, moment przejściowy między klasyką i tradycją a muzyką rozrywkową i „amerykańskością”. Tych drugich z kolei pełno w *Zapomnianej melodii* z 1938 roku, której piosenki i taniec bezpośrednio czerpią z jazzu i amerykańskiego musicalu, co zauważyli też recenzenci. Już dwa lata wcześniej zwrócono uwagę, że coraz więcej polskich filmów muzycznych odnosi się do amerykańskich form, m.in. tanecznych. Wina Chędyńska pisała o rozpowszechnieniu się „tapu” przejętego od Afroamerykanów, jednocześnie pytając, czy „taniec sam przez się nie jest dostatecznie atrakcyjny i czy należy w celu zwiększenia «efektu» kazać nieraz dobrej taneczce popisać się marnym głosem”[40]. Wyobrażam sobie, że zadowoliliby ją scena stepu na ławkach z *Zapomnianej melodii*, w której taniec i wokal odgrywają równie ważną rolę i żaden z nich nie jest „marnie” wykonany. I chociaż określenie „muzyka jazzowa” trzy lata wcześniej było użyte w kontekście zmęczenia widzów, wskazując na jego negatywny charakter, w recenzjach tego filmu ta nowoczesność zostaje pochwalona i uznana za jeden z głównych jego atutów. Pokazuje to, jak bardzo zmieniło się podejście polskiej krytyki, ale też publiczności, do rodzaju muzyki użytej w komediach muzycznych. W końcu piosenki z obu omawianych filmów stały się szlagierami, nuty z ich zapisem sprzedawały się bardzo dobrze, a ponadto były nagrywane na płyty przez wielu artystów, nie tylko tych filmowych. Niektóre, jeżeli nie

zdecydowana większość, cieszą się dużą popularnością aż do dziś. Świadczy to o słuszności stwierdzenia dziennikarza „X Muzy”, który zauważa, że „Polacy – wbrew ogólnemu mniemaniu – posiadają wybitne zdolności do muzyki jazzowej”, a na przeszkodzie do osiągnięcia jej pełnego potencjału w kraju stoi jej skomercjalizowanie i naginanie się artystów do woli przełożonych[41].

Muzykę do wszystkich trzech analizowanych filmów napisał Henryk Wars, który komponował utwory do trzeciej części polskiej kinematografii w okresie dwudziestolecia międzywojennego[42]. Był jednym z pionierów jazzu w Polsce. Inspiracji amerykańską muzyką nie wypierał się, a w jednej wypowiedzi zaznaczył nawet, że już podczas nauki w Warszawskim Konserwatorium miała ona na niego duży wpływ:

Będąc w sklepie [muzycznym – przyp. aut.] mimo woli zacząłem słuchać, co tam się gra. A to były amerykańskie płyty. Wykonawcami byli kierownicy orkiestr Fletcher Henderson, Louis Armstrong, mistrzowie czegoś, czego ja nigdy przedtem nie słyszałem. To się nazywało jazz. Właściciel sklepu, zobaczywszy jak ja reaguję na tą muzykę, po prostu nie wiem dlaczego, ale ofiarował mi dziesięć płyt[43].

Pisał piosenki dla Qui Pro Quo, a od 1927 roku dla Morskiego Oka. Debiutował foxtrotem *New York Times*, który – chociaż uwielbiany przez gwiazdy tamtejszych scen – nie przyjął się wśród publiczności. Pomimo to Henryk Wars był, jak sam siebie określił, „twórcą pierwszego jazzowego utworu w Polsce”[44]. W 1930 roku zadebiutował jako kompozytor muzyki filmowej do *Na Sybir* (H. Szaro). Kiedy tworzył muzykę do tej produkcji, od razu zrozumiał, że „każda wybitniejsza rola posiada

[39] W. Chędyńska, *Taniec w filmie*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 4, s. 2.

[40] *Muzyka*, „X Muza” 1937, nr 5, s. 4.

[41] R. Wolański, „Już nie zapomnisz mnie”. *Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010, s. 13.

[42] *Ibidem*, s. 23.

[43] *Ibidem*, s. 28.

[44] *Ibidem*, s. 46.

swój charakterystyczny rys. Należy jemu dać odpowiednik w muzyce”, a „główny leitmotyw jest analogiczny do myśli przewodniej filmu. Motyw ten musi być elastyczny i stosować się winien do poszczególnych nastrojów i odpowiednio je uwypuklać” [45]. Do *Na Sybir* napisał również piosenkę. Ryszard Wolański uważa, że Wars jako pierwszy w Polsce, już w 1930 roku, wpadł na pomysł stosowany w przemyśle filmowym aż do dziś: „Piosenka to kwintesencja filmu robiona, że się tak wyrażę, «na eksport» poza ekran, w odróżnieniu od pozostałości, która jest jakby zamknięta i nie przedostaje się na ulicę” [46]. Ciągłe śledził nowości w świecie muzycznym i wykorzystywał je na swój sposób we własnej twórczości. Jego piosenki cieszyły się wielką popularnością – jak pisze Wolański: „Nie było kawiarni czy ulicznej orkiestry, która nie śpiewałaby jego piosenek” [47]. Nie są to bezpodstawne założenia. Potwierdzają je recenzje filmów z muzyką Warsa z tamtego okresu, jak choćby *Zapomnianej melodii* z „5-tej Rano”: „Ta melodia [*Ach, jak przyjemnie!* – przyp. aut.] stała się już szlagierem w Warszawie, a młodociani gońcy i pomocnicy handlowi, idąc ulicami gwizdzą i wygrywają tę piosenkę w takt” [48]. Jego twórczość nie ograniczała się jednak do jednego gatunku. Chociaż miał upodobanie do komedii, komponował też do filmów historyczno-patriotycznych, sensacyjnych, szpiegowskich, społecznych i melodramatów. Do wybuchu II wojny światowej napisał setki szlagierów i cieszył się wielką popularnością. Po jej zakończeniu wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie powrócił do zawodu. Komponował też klasycznie, nie tylko do filmów.

Rozwój twórczości Henryka Warsa odzwierciedla rozwój muzyki w międzywojennym kinie polskim. Początkowe odrzucenie jazzu i umiłowanie tradycyjnych melodii z czasem ustąpiło nowemu gatunkowi. I tak jak kompozytor nie wypierał się wpływu amerykańskich artystów na swoją twórczość, tak krytyka filmowa za-

częła dostrzegać inspiracje amerykańskimi musicalami w polskich komediach muzycznych. Chociaż nasz wariant tego gatunku zdecydowanie różnił się od pierwowzoru, można dostrzec między nimi wiele podobieństw i zależności. Dlatego ciężko zaprzeczyć, że polska kinematografia, pomimo gorszych warunków technicznych i finansowych oraz z kilkuletnim opóźnieniem, wykształciła jednak swój rodzaj musicalu filmowego istniejącego w niej pod nazwą komedii muzycznej.

Pomimo wielu podobieństw do amerykańskiej formy musicalu polski wariant tego gatunku posiadał wiele specyficznych cech. Różnice te były spowodowane odmienną sytuacją ekonomiczną, społeczną i kulturową w obu krajach. Podczas gdy w Stanach Zjednoczonych funkcjonowały wielkie wytwórnie filmowe, *star system*, panowała moda na jazz, w II Rzeczypospolitej zjawiska te były albo zupełnie nieobecne, albo dopiero powoli się tworzyły. Niepewna sytuacja finansowa polskiej produkcji filmowej zmuszała tutejszych twórców do konsekwentnego trzymania się sprawdzonych schematów fabularnych. Brak wielkich wytwórni nie pozwalał na stworzenie „pełnoprawnego” *star systemu*, chociaż wśród aktorów i reżyserów dwudziestolecia międzywojennego można wyodrębnić stałą grupę „artystów musicalowych”. Muzyka rozrywkowa, by zdobyć serca polskiej publiczności, potrzebowała Henryka Warsa, który powoli, lecz konsekwentnie wprowadzał ją na ekrany. Jednak pomimo tych i wielu innych przeszkód, które pozornie nie pozwalały na przyjęcie się musicalu w tutejszej kinematografii, filmy, które – jak zostało udowodnione – zaliczają się do tego gatunku, wciąż powstawały, a nawet przez kilka lat stanowiły większość produkcji.

Z recenzji w ówczesnej prasie jasno wynika, że komedie muzyczne cieszyły się wielką popularnością, chociaż dostrzegano ich wady. Wraz z upływem lat w tych opiniach pojawia się coraz więcej pochwał i coraz mniej krytyki. Twórcy, co wynika również z przeprowadzonych analiz *Piętra wyżej* i *Zapomnianej melodii*, coraz lepiej odnajdywali się w zasadach rządzących tym

[45] Ibidem, s. 48.

[46] Ibidem, s. 84.

[47] Kl., op.cit., s. 6.

gatunkiem. Nic więc dziwnego, że publiczność chętnie oglądała te filmy. Dla ówczesnego widza, obok produkcji amerykańskich stanowiących większość wyświetlanych w kinach filmów, polskie komedie muzyczne były źródłem rozrywki, sposobem ucieczki od rzeczywistości, ale też dostarczały szlagierów.

Powtarzane często i w przeróżnych miejscach piosenki zachowały się w pamięci ówczesnych Polaków, przetrwały wojnę i są obecne w tutejszej kulturze aż do dziś. Chociaż wiele filmów z dwudziestolecia międzywojennego, w tym właśnie wiele komedii muzycznych, nie zachowało się, muzyka żyje dalej. Z tego względu można wręcz stwierdzić, że polskie musicale z lat 30. XX wieku stanowią bardzo ważny element historii kraju i jego kultury. Produkcje, które w całości lub w części zachowały się do obecnych czasów, dostarczają współczesnemu widzowi wielu informacji na temat przeszłości, która niemal zupełnie zniknęła już z pamięci żyjących. Mówią, między innymi, o społeczeństwie i jego zasadach, relacjach międzyludzkich, obrazie idealnej kobiety i idealnego mężczyzny według im współczesnych, o panującej modzie. Są pomnikami minionych czasów i dziedzictwem kulturowym Polski. Chociaż technicznie nie zawsze były idealne, komedie muzyczne dwudziestolecia międzywojennego przetrwały w świadomości narodowej, co świadczy o wpływie, jaki miały na swoich odbiorców. Ich twórcy, tacy jak Eugeniusz Bodo, Henryk Wars, Aleksander Żabczyński czy Loda Halama, stali się symbolami epoki. Niezależnie, czy pod względem przynależności do gatunku musicalu, czy przez swój wpływ na kulturę, filmy te zasługują na uwagę współczesnych twórców polskiej kinematografii. Polacy posiadają więc silny fundament do tworzenia filmów musicalowych, a obecność tego gatunku w późniejszych latach jej istnienia zasługuje na dokładniejsze zbadanie.

BIBLIOGRAFIA

Adamczak M., *Wyprawa na Atlantyde. Powroty do kina międzywojennego*, [w:] *Szkice o kulturze produkcji*

filmowej w Polsce, red. K. Szuchiewicz, K. Kornacki, Gdańsk 2016, s. 7–19

Armatys B., Armatys L., *Film fabularny w latach 1930–1934*, [w:] *Historia filmu polskiego. Tom II. 1930–1939*, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988, s. 207–262

Chędyńska W., *Taniec w filmie*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 4.

Kl., *Zapomniana melodia*, „5-ta Rano” 1938, nr 353 (19 grudnia 1938)

Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015

Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

Manewry miłosne, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/78/manewry-mi-osne.html>, dostęp: 31.03.2020

Muzyka, „X Muza” 1937, nr 5.

Piętro wyżej, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-ej.html>, dostęp: 2.04.2020

Rawska M., „Popeye” Roberta Altmana jako antymusical, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieta, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 57–68

Sitkiewicz P., *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019

Sitkiewicz P., *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 4, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/dzwiek-i-muzyka/19/przedwojenna-polska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699>>, dostęp: 15.07.2021

Skotarczak D., *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002

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

Wiszniewski B., *Znaczenie i rola muzyki w kinematografii*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 1

Wolański R., „Już nie zapomnisz mnie”. *Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010

Wolański R., *Eugeniusz Bodo: „Już taki jestem zimny drań”*, Poznań 2016

Zapomniana melodia, „Kino” 1938, nr 50

FILMOGRAFIA

Zapomniana melodia (1938), reż. Konrad Tom, Jan Fethke

Piętro wyżej (1937), reż. Leon Trystan