

**Piotr Pomostowski**

**Reżyser na ścieżce dźwiękowej**  
**Funkcje muzyki w twórczości**  
**filmowej Romana Polańskiego**

**Poznań 2016**

RECENZENT

*prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski*

KOMITET REDAKCYJNY

*dr hab. Bogdan Hojdis, prof. UAM dr hab. Izabela Lis-Wielgosz,  
prof. dr hab. Elżbieta Nowicka (przewodnicząca), dr hab. Marek Osiewicz*

ADIUSTACJA:

*Zespół*

PRZYGOTOWANIE EDYCJI CYFROWEJ:

*Roch Burandt, Paweł Kaczmarczyk,  
Mateusz Prętki*

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016

WYDANIE PIERWSZE CYFROWE

ISBN 978-83-65666-24-6



*Moim Rodzicom*



# Spis treści

<b>Od autora</b> .....	7
<b>Wprowadzenie</b> .....	9
<b>1. Lata 1957–1961. Wczesna twórczość Romana Polańskiego. Etiudy szkolne i pozaszkolne</b> .....	25
1.1. <i>Rozbijemy zabawę</i> – pierwsze dźwięki .....	27
1.2. Spotkanie z Krzysztofem Komedą i pierwsza filmowa trylogia Polańskiego – <i>Dwaj ludzie z szafą</i> , <i>Gruby i chudy</i> oraz <i>Ssaki</i> .....	30
1.3. <i>Lampa</i> – muzyczność szmerów i „szemrana” muzyka .....	42
1.4. <i>Gdy spadają anioły</i> – muzyka i wspomnienia .....	44
<b>2. Lata 1961–1968. Pierwsze pełnometrażowe filmy Polańskiego. Jazz i jego granice w „autorskim kinie gatunków”</b> .....	48
2.1. Jazz i jazzowość w <i>Nożu w wodzie</i> , <i>Diamentowym naszyjniku</i> i <i>Matni</i> .....	50
2.2. <i>Nieustraszeni zabójcy wampirów</i> i <i>Dziecko Rosemary</i> , czyli filmowe wyzwanie dla jazzmana, który przestaje nim być .....	65
<b>3. Lata 1971–1986. Autor filmu – widmo kompozytora. Następca Komedy pilnie poszukiwany!</b> .....	76
3.1. Dawność i mrok – muzyka <i>Third Ear Band</i> w <i>Tragedii Makbeta</i> .....	77
3.2. <i>Chinatown</i> i <i>Lokator</i> – „czarne kino grozy” – Jerry Goldsmith i Philippe Sarde ..	81
3.3. Polański i Sarde – ciąg dalszy – <i>Tess</i> i <i>Piraci</i> .....	90
<b>4. Lata 1988–2002. Polański i „dinozaury muzyki” (niekoniecznie) filmowej</b> .....	99
4.1. Muzyczny Paryż – <i>Frantic</i> i <i>Gorzkie gody</i> .....	100
4.2. Muzyka KLASYCZNA w filmach Romana Polańskiego – <i>Śmierć i dziewczyna</i> , <i>Pianista... i Co?</i> .....	114
4.3. Wojciech Kilar .....	126
<b>5. Lata 2005–2013. Emocjonalnie i intelektualnie. Rachel Portman i Alexandre Desplat</b> .....	135
5.1. <i>Oliver Twist</i> – światło, ciemność i synestezja .....	136
5.2. Twórczy dysonans – <i>Autor Widmo</i> .....	141
5.3. Muzyka Alexandre’a Desplata i realizm à la Polański – <i>Rzeź</i> i <i>Wenus w futrze</i> ..	146
<b>Konkluzja</b> .....	152
<b>Bibliografia</b> .....	157



## Od autora

Gdy mowa o muzyce filmowej z perspektywy reżysera, najczęściej padającymi nazwiskami są: Sergio Leone, Federico Fellini, Stanley Kubrick i Quentin Tarantino. Dwaj pierwsi twórcy wymieniani są ze względu na niemal stałą współpracę z konkretnymi kompozytorami – Ennio Morricone i Nino Rotą. Kolejne nazwiska wiążą się natomiast z twórczym wykorzystywaniem w filmach muzyki adaptowanej. Każde z czterech nazwisk zapisało się złotymi zgłoskami w historii kina między innymi właśnie ze względu na pieczołowite podejście do muzyki filmowej, co odnotowane zostało w licznych pracach badawczych. Czy jednak wielcy reżyserzy (a wśród nich tytułowy bohater książki, Roman Polański), którzy w odniesieniu do muzyki filmowej wydają się być niekonsekwentni i eklektyczni zasługują na mniejszą uwagę? A może ta niekonsekwencja jest tylko pozorna? Może ów eklektyzm wcale nie stoi w opozycji do artyzmu i wyrafinowania? Może w tym szaleństwie jest jakaś metoda?

Po obejrzeniu po raz pierwszy *Noża w wodzie*, *Dziecka Rosemary*, *Tess*, *Pianisty* i *Olivera Twista* autorowi niniejszego tekstu nasunął się wniosek, który ująć by można w następującym zdaniu: „Tym, co w największej mierze zaważyło na regularnym powracaniu do tych filmów, był sposób, w jaki obrazy połączone zostały z muzyką”. Choć pięć wymienionych tytułów w wyraźny sposób różni się od siebie, zarówno pod względem tematycznym, jak i muzycznym, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dźwięki i obrazy w każdym z nich tworzą zadziwiająco spójny filmowy świat. Niemniej – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wydaje się, że każdy z nich rządzi się swoimi, obowiązującymi tylko na czas danego filmu muzyczno-wizualnymi prawami. Czy tak jest również w przypadku innych dzieł autora *Pianisty*? A może jednak coś je wszystkie łączy?

Jako filmoznawca i praktykujący muzyk, podejmę próbę – na ile to będzie możliwe – dokładnego przyjrzenia się roli muzyki w filmach Romana Polańskiego, poprzez poddanie ich muzykologiczno-filmoznawczej analizie, oraz odnalezienia charakterystycznych dla nich prawideł rządzących relacją obraz-muzyka. Niniejsza książka mogłaby, nawiązując do poprzedniego akapitu, nosić podtytuł „Poszukiwania metody Polańskiego”. Jeśli można ją dostrzec w dziełach autora *Noża w wodzie* na różnych poziomach jego filmów – co zostało odnotowane w licznych pracach badawczych – to muzyka, jako niezwykle ważny element filmowego języka, winna być również wzięta pod uwagę.

\*

Podziękowania za nieocenioną pomoc: inspiracje, wskazówki i ogromną życzliwość udzieloną mi podczas czteroletniej pracy nad niniejszą książką zechcą przyjąć Państwo: Justyna Czaja, Małgorzata Choczaj, Adam Domalewski, Iwona Grodź, Małgorzata Hen-

drykowska, Marek Hendrykowski, Anna Igielska, Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Anna Mrozewicz, Wojciech Otto, Piotr Pławuszcwski i Anna Śliwińska.

W sposób szczególny chciałbym podziękować Andrzejowi Szpulakowi, Krzysztofowi Kozłowskiemu oraz Tomaszowi Mice, prowadzącym zajęcia, z których wnioski miały niebagatelne przełożenie na ostateczny kształt książki oraz Dawidowi Aniole, za wszystkie formy pomocy, jakich udzielił mi na każdym etapie powstawania dysertacji.

Osobne podziękowania kieruję w stronę moich studentów, których erudycja, błyskotliwość i świeżość spojrzenia pomogły mi lepiej zrozumieć zarówno muzykę, jak i film. Dziękują zwłaszcza: Zuzannie Kwiatkowskiej, Dominice Grochowskiej, Mai Rup, Magdalenie Ludwisiak, Weronice Ozimek, Krystianowi Cieślińskiemu, Tatianie Shevchenko i Iwonie Bugnackiej.



## Wprowadzenie

O twórczości filmowej autora *Pianisty* napisano dużo. W niezliczonych analizach i interpretacjach stosowano najróżniejsze klucze. Od biografii reżysera poprzez psychoanalizę aż do prób rzetelnego opisanie reżyserskiego rzemiosła. Sądzę że warto zadać sobie na wstępie pytanie na czym owo reżyserskie rzemiosło, w najogólniejszym tego słowa znaczeniu, polega. Jak właściwie definiować reżyserię filmową? Czym ona w swej istocie jest i jakie warunki należy spełnić, aby po nakręceniu i zmontowaniu filmu móc nazwać siebie jego reżyserem. Pytanie to powracać będzie bowiem na przestrzeni całej książki.

Jean Renoir w swojej książce *Moje życie – moje filmy* użył w odniesieniu do reżyserii filmowej jednego, krótkiego, ale jakże oddającego – w moim przekonaniu – istotę sprawy słowa – spajanie. Reżyser jest tym, który we właściwy dla siebie sposób potrafi (a przynajmniej powinien) połączyć efekty pracy kolektywnie działającej grupy ludzi, przede wszystkim scenarzysty, operatora, aktora, montażysty oraz kompozytora.

To właśnie autorzy muzyki do filmów, między innymi Romana Polańskiego, wydają się być przez filmoznawców najbardziej pokrzywdzeni. Tym samym pokrzywdzony zostaje również sam reżyser, który (będąc obecnym przy montażu) muzykę tę sfunkcjonalizował i uczynił nieodłącznym elementem swoich obrazów. Książka ta będzie próbą nadrobienia tych zaległości. Jak zauważył Pierre Scheffer:

Reżyser nie posiada w większości wypadków wiedzy kompozytora muzycznego – nie studiował harmonii, fugi, ani kontrapunktu. Ale powinien słyszeć w wyobraźni swój film, tak jak potrafi go z góry zobaczyć. Jego ucho musi być tak samo twórcze jak oko. To, że twórca filmu powinien w możliwie najszerszym zakresie korzystać z pomocy swojego kompozytora, jest oczywiste. Ale reżyser, który nie opracowuje jednocześnie koncepcji dźwięku i obrazu swego filmu, jest twórcą połowicznym. W rzeczywistości produkuje on jedynie „film mówiony” (a nie, co byłoby jeszcze dużo lepsze – film niemy), a swojemu kompozytorowi pozostawia niewdzięczne zadanie „załatania dziur” muzyką. Krytycy filmowi powinni słuchać filmów równie wrażliwym uchem i informować publiczność, czy jest to film „dźwiękowy”, czy jedynie „udźwiękowany”<sup>1</sup>.

Do wypowiedzi Schaeffera, po 15 latach od chwili jej opublikowania, ustosunkowała się również Alicja Helman, informując jednocześnie ówczesnego czytelnika oraz widza, że jej zdaniem sytuacja filmu dźwiękowego niewiele się zmieniła, podkreślając tym sa-

---

<sup>1</sup> P. Schaeffer, *Element pozawizualny w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 45.

mym aktualność problemu. Praca ta została z kolei wydana w roku 1964<sup>2</sup>. Nasuwa się oczywiście pytanie, jak sytuacja kina z tego punktu widzenia przedstawia się dzisiaj? Spróbuję, w pewnym sensie – bo przez pryzmat twórczości jednego reżysera – odnieść się również do tej refleksji.

Sugerując się umownym i niezwykle prostym, lecz, jak się wydaje, uzasadnionym podziałem Pierre'a Schaeffera, nie będzie przesadą stwierdzenie, iż filmy Polańskiego to filmy „dźwiękowe”. Twórca *Pianisty* nie odebrał muzycznego wykształcenia, nie opanował też, w przeciwieństwie do Luchina Viscontiego czy Woody'ego Allena, gry na żadnym instrumencie muzycznym. Fakt ten nie przeczy jednak spostrzeżeniu, iż w filmach polskiego reżysera muzyka nie służy jedynie „łataniu dziur”. Więcej, to właśnie pomijanie<sup>3</sup> oraz niezrozumienie skądinąd doniosłej roli muzyki w twórczości Polańskiego, mogło spowodować szereg niewłaściwych odczytań, a nawet spisać na straty niektóre z jego obrazów. Tyczy się to zwłaszcza przyjętego z mieszanymi uczuciami *Olivera Twista* (2005) oraz zupełnie niedocenionego (poza Włochami) filmu *Co? (What?, 1972)*. W tym drugim zastosowane zostały ponadto kluczowe – z punktu widzenia późniejszego okresu twórczości reżysera – muzyczno-filmowe rozwiązania polegające między innymi na cytowaniu wybitnych dzieł muzyki klasycznej, które pojawiały się następnie w kolejnych filmach Polańskiego – *Śmierć i dziewczyna (Death and the Maiden, 1994)* oraz *Pianista (The Pianist, 2002)*.

Ale nawet nie wdając się na razie w zbyt pogłębione rozważania natury semiotycznej, czy fenomenologicznej, zauważyć należy, iż na płaszczyźnie odbioru, to właśnie niezwykle wycucie polskiego reżysera związane z umiejętnością łączenia muzyki z obrazem może dostarczać widzowi ogromnej, niemalże fizjologicznej przyjemności<sup>4</sup>. Pójście tym

---

<sup>2</sup> zob. A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.

<sup>3</sup> Wyjątki w kontekście analizy warstwy muzycznej filmów autora *Tess*, to jedynie wąski wycinek jego twórczości. Bardzo ciekawe analizy warstwy muzycznej *Noża w wodzie* przedstawili w swoich książkach: Alicja Helman (*Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Warszawa 1964 oraz *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968), Marek Hendrykowski (*Nóż w wodzie*, Poznań 2005) i Iwona Sowińska (*Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006). Ukazały się również teksty traktujące o muzyce w etiudach Polańskiego autorstwa Marka Hendrykowskiego (*Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)Rusing the Holocaust Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18), Grażyny Stachówny (*Krótkie filmy Romana Polańskiego (1955-1963), czyli wstęp do twórczości*, „Studia filmoznawcze”, tom XII, Wrocław 1992), Bogusława Zmudzińskiego (*Krótkie filmy Romana Polańskiego oglądane po latach*, „Film na Świecie” 1993 nr 2) i Piotra Pomostowskiego (*Jazzowość filmu – filmowość jazzu. O muzyce Krzysztofa Komedy w filmach krótkometrażowych Romana Polańskiego*, „Images” 2012, vol. X: *Microcosm*, red. A. Szpulak i W. Otto, nr 19-20). W licznych monografiach reżysera, artykułach naukowych oraz recenzjach kwestie obecności i funkcjonowania muzyki pojawiają się sporadycznie. Z przyczyn oczywistych nieco więcej uwagi poświęcono *Pianiście*, w pracach obcojęzycznych pojawiają się również analizy *Dziecka Rosemary*, *Lokatora* i *Chinatown*. Pozostała część publikacji, w których odnaleźć można próby analizy i interpretacji roli muzyki w filmach Polańskiego ma charakter popularnonaukowy (A. Bątkiewicz, *Ścigany Roman Polański* [rozdział: *Muzyka, cisza i krzyk*] oraz F. Zamochnikoff, S. Bonnette, *Polański na drodze światów* [podrozdział: *Muzyka filmowa*]). Recenzje samej muzyki z filmów Polańskiego, gdzie oceniani są głównie kompozytorzy, odnaleźć można również w przestrzeni wirtualnej, na coraz liczniejszych portalach internetowych poświęconych muzyce filmowej. Tyczy się to jednak głównie filmów najnowszych (walor aktualności).

<sup>4</sup> Uwagę na ten problem zwrócił, bliski skądinąd Polańskiemu pod wieloma względami reżyser, Stanley Kubrick: „Najważniejszymi narzędziami, którymi trzeba się posługiwać przy robieniu jakiegось filmu, są – moim zdaniem – obraz, muzyka, montaż i uczucia aktorów. Język jest na pewno ważny, ale u mnie występuje on dopiero na piątym miejscu. [...] Dla mnie osobiście najbardziej niezapomniane sceny w najlepszych filmach składają się w gruncie rzeczy z obrazu i muzyki”. Zob.: G. Bodde, *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück 2002, s. 159. [tłum. K. Kozłowski] oraz – prezentując właściwe sobie, bardziej naukowe podejście,

tropem wiąże się jednak z pewnym ryzykiem, jak zauważyła bowiem Zofia Lissa: „Bywają wypadki, w których wewnętrzna zgodność muzyki z obrazem jest wyraźnie wyczuwalna, ale trudna do przeanalizowania”<sup>5</sup>. Iwona Sowińska zwraca z kolei uwagę na stary muzykologiczny dylemat związany z „[...] rozdarciem dyskursu pomiędzy język ‘techniczno-opisowy’ a język ‘poetycki’”<sup>6</sup>. Owo rozdarcie, o którym pisze badaczka, w odniesieniu do filmów Polańskiego wydaje się być jednym z kluczowych problemów. Treść badań wpływa bowiem na dobór metod badawczych. Sprawa domniemanej poetyckości w kontekście swoistej dyscypliny, dbania o aspekty techniczne i kunsztu reżyserskiego rzemiosła, ale także paradoksalnie realizmu, to jedno z najbardziej frapujących zagadnień w odniesieniu do twórczości autora *Matni*, przejawiające się oczywiście również w warstwie muzycznej jego obrazów. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Zadziwia fakt, iż autor potrafi być równocześnie niezwykle konkretny i zarazem poetycki. Określenia „konkretny” i „poetycki” przybliżają nas wprawdzie do charakterystyki filmowego realizmu à la Polański, ale daleko im jeszcze do precyzyjnego wyrażania ich głębszej swoistości. Nie jest bowiem tak, że reżyser na siłę „poetyzuje” opisywany przez siebie realny świat, tworząc dla przykładu jego balladową alternatywę<sup>7</sup>.

W twórczości Polańskiego odnajdziemy niekiedy całe sekwencje charakteryzujące się w wielu przypadkach ogromną dawką liryzmu wynikającego ze spotkania się dwóch (dających się opisać najlepiej przy użyciu właśnie języka poetyckiego) harmonizujących się wrażliwości artystycznych – reżysera i kompozytora. Wystarczy wspomnieć chociażby poetyckie sceny z filmu *Gorzkie gody* (*Bitter moon*, 1992), gdzie melancholijna (skomponowana przez Vangelisa) melodia zestawiona została z malowniczym pejzażem rozmazującego się nad spokojnym morzem zachodzącego słońca, czy też wyróżniające się niemal synestezyjnym wyczuciem długie sekwencje z *Olivera Twista* i *Tess* (1979).

Wypowiedź Wojciecha Kilara wskazywałaby natomiast na większą zasadność używania w kontekście twórczości Polańskiego języka „techniczno-opisowego”. Autor muzyki do *Pianisty*, zapytany bowiem o to, jak oceniliby obecność i rolę swoich kompozycji muzycznych w filmach Polańskiego stwierdził, co następuje:

Nie bardzo potrafię mówić tak krótko i zwięźle jak Romek, ale jeśli przeważnie w filmach innych reżyserów jest to jakby kwestia komentarza psychologicznego, a czasem wręcz filozoficznego, jak w przypadku Krzysztofa Zanussiego, to u Polańskiego jest to funkcja, funkcja i jeszcze raz funkcja<sup>8</sup>. To znaczy funkcja muzyki w konstrukcji dzieła. Jego znacznie mniej interesuje komentarz psychologiczny dopowiadający coś, czego słowo, obraz czy kamera nie są w stanie

---

wprowadzając pojęcie nadtonu – Sergiusz Eisenstein: „Percepcja wizualna i dźwiękowa są wielkościami różnych wymiarów. Lecz pod jeden wymiar można podciągnąć istotę nadtonu wizualnego i dźwiękowego – dają one w sumie odczucie fizjologiczne będące już ponad dźwiękowymi i słuchowymi kategoriami” Zob.: S. Eisenstein, *Film czwartego wymiaru. Wybór pism*, Warszawa 1959 (Artykuł opublikowany po raz pierwszy w r. 1929).

<sup>5</sup> Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 134.

<sup>6</sup> I. Sowińska, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 84.

<sup>7</sup> M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)Rusing the Holocaust Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 180.

<sup>8</sup> W dalszej części książki podjęta zostanie próba zdefiniowania terminu „funkcja”. Krok ten wydaje się niezbędny ze względu na wielość kontekstów, w których ów termin pada.

wyrazić. Interesuje go funkcjonowanie muzyki jako elementu konstrukcji filmu. Muzyka musi być dla filmu spoiwem, a potem dopiero wpływać na emocje widza<sup>9</sup>.

Zasadnicze pytanie brzmi, czy mówiąc o roli muzyki w konstrukcji filmu i używając określenia spoiwo, Kilar ma na myśli swoiste „wrastanie muzyki w obraz”<sup>10</sup> (określenie Zofii Lissy), które na płaszczyźnie odbioru przejawia się symultanicznie (co postulowała Alicja Helman w swojej książce *Rola muzyki w filmie*, pisząc o „dźwiękoobrazie”), czy chodzi mu raczej o zabieg łączenia poszczególnych scen i sekwencji poprzez muzykę (ujęcie linearne). Problem zostanie szerzej omówiony w dalszej części rozważań.

Kwestie umieszczania i funkcjonowania muzyki w filmie oraz sama współpraca reżysera i kompozytora w przypadku Polańskiego wydają się być wyjątkowo frapujące również w odniesieniu do autorskości jego filmów<sup>11</sup>. Muzyka filmowa jest najbardziej autonomicznym elementem dzieła filmowego<sup>12</sup>, odrębną sztuką, która w powiązaniu z obrazem nie traci (w sensie ontologicznym) nic ze swych czysto muzycznych właściwości<sup>13</sup>, a co się z tym wiąże, reżyser nie ma możliwości współtworzenia materiału muzycznego swoich filmów w sposób bezpośredni. Wyłączając obrazy, których reżyserzy są również kompozytorami (np. Alejandro Amenábar, John Carpenter, Tom Tykwer czy Clint Eastwood) piętno autorskie odciska się w warstwie muzycznej najsłabiej. Po pierwsze, właśnie ze względu na ontologiczną odrębność muzyki w skończonym dziele filmowym, po wtóre – brak umiejętności kompozytorskich większości reżyserów, i po trzecie (charakterystyczne dla autora *Pianisty*) – brak stałego kompozytora.

Punktem zwrotnym w twórczości Romana Polańskiego w odniesieniu do muzyki filmowej była przedwczesna śmierć Krzysztofa Komedy. Wyjątkowość polskiego kompozytora na tle innych współpracujących z Polańskim twórców polegała na tym, że nazwisko Komedy pojawiło się w filmografii autora *Noża w wodzie* jako pierwsze. Co się z tym wiąże (mimo iż nie jest wcale sprawą oczywistą) miało dość wyraźny wpływ na całą wczesną twórczość reżysera w ogóle. Kolejnym argumentem przemawiającym za szczególną rolą, jaką odegrał w życiu Polańskiego Komeda, jest ilość filmów, które razem zrealizowali – dziesięć wspólnych projektów. Stworzyli razem sześć filmów krótkometrażowych: *Dwaj*

---

<sup>9</sup> W. Kilar, rozm. M. Kubik, „Gazeta Uniwersytecka” – miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, wyd. specjalne, czerwiec 2000.

<sup>10</sup> Uściślijmy jednak za Alicją Helman, iż owo określenie, w chwili, kiedy zostało „ukute” wiązało się jeszcze wówczas z „[...] rozbudową związków i zależności funkcyjnych, a więc ciągle jeszcze z rozszczepieniem warstwy wizualnej i dźwiękowej [...]” zob. A. Helman, op.cit. s. 203.

<sup>11</sup> Używając terminu „autorskość” mam na myśli postawę reżyserską, którą postulował David Lean: „Praca reżysera [...] nie może być ograniczona do samej roli ‘kręcenia filmu’ filmu, lecz powinna zaczynać się od chwili przygotowania scenariusza i nie ustawać aż do rzeczywistego końca, to znaczy kiedy prace przy montażu i dźwięku są zakończone”. Zob: D. Lean, *O zawodzie reżysera filmowego*, przeł. R. Huszczo, „Sztuka Filmowa” 1957, nr 1. Cyt. za: M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 36.

<sup>12</sup> Jak pisze Alicja Helman: „[...] muzyka jako jedyny składnik wnosi do filmu własną nie przetworzoną rzeczywistość [...]” Zob. A. Helman, op. cit., s. 212.

<sup>13</sup> Jak zauważa Iwona Sowińska: „Oto bowiem z jednej strony o kształcie muzyki filmowej przesądzą czynniki pozamuzyczne (potrzeby opowiadania, współobecność innych elementów dźwiękowych itd.), lecz z drugiej strony, będąc filmową, muzyka ta nie przestaje być muzyką. Podlega więc czysto muzycznym prawom [...]” zob. I. Sowińska, op. cit., s. 77.

ludzie z szafą (1958), *Lampa*<sup>14</sup> (1959), *Gdy spadają anioły* (1959), *Gruby i chudy*<sup>15</sup> (*Le gros et le maigre*, 1961), *Ssaki* (1961) oraz *Diamentowy naszyjnik*<sup>16</sup> (*La rivière de diamants ou Amsterdam*, 1964) i 4 pełne metraże: *Nóż w wodzie* (1961), *Matnię* (*Cul-de-sac*, 1966), *Bal wampirów*<sup>17</sup> (*Dance of the vampires*, 1967) oraz *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968). Rodzi się retoryczne pytanie, czy gdyby nie tragiczny wypadek Krzysztofa Komedy, którego pokłosiem była przedwczesna śmierć artysty, doczekalibyśmy się swoistego tandemu reżysersko-kompozytorskiego, jaki przez lata tworzyli (i w niektórych przypadkach nadal tworzą) Federico Fellini i Nino Rota, David Lynch i Angelo Badalamenti, Blake Edwards i Henry Mancini, czy Sergio Leone oraz Giuseppe Tornatore i Ennio Morricone.

Po śmierci Komedy po trzy projekty Roman Polański zrealizował we współpracy z Philippem Sardem: *Lokator* (*Le Locataire*, 1976), *Tess* oraz *Piraci* (*Pirates*, 1986); Wojciechem Kilarzem: *Śmierć i dziewczyna*, *Dziewiąte wrota* (*The Ninth Gate*, 1999) oraz *Pianista* i Alexandrem Desplatem: *Autor widmo* (*The Ghost Writer*, 2010), *Rzeź* (*Carnage*, 2011) oraz *Wenus w futrze* (*La Vénus à la fourrure*, 2013).

Każdy z przedstawionych powyżej (nazwijmy je tak) filmowo-muzycznych tryptyków różni się od siebie w sposób dość znaczny zarówno w podejściu do gatunków muzycznych, jak i funkcji, które poszczególne kompozycje pełnią w konkretnym dziele. Więcej, owe różnice dostrzegalne są również wewnątrz przedstawionych zestawień – tyczy się to zwłaszcza filmów, do których muzykę skomponował Philippe Sarde (ilustracje muzyczne do *Lokatora*, *Tess* i *Piratów* to trzy zupełnie różne dźwiękowe światy).

Problem komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy dodamy do tego spisu nazwiska kompozytorów, którzy współpracowali z Polańskim przy jednym tylko projekcie<sup>18</sup>. Fakt, że są to zarówno wybitne nazwiska, jak i wybitne filmy jest o tyle frapujący, co potwierdzający sens snucia dalszych rozważań. Dopelnijmy zatem naszą listę, zestawiając nazwiska kompozytorów z tytułami filmów: Chico Hamilton – *Wstręt* (*Repulsion*, 1965), Jerry Goldsmith – *Chinatown* (1974), Ennio Morricone – *Frantic* (1988), Vangelis – *Gorzkie gody* (1992), Rachel Portman – *Oliver Twist* (2005).

Specyficznymi przykładami potraktowania muzyki w filmie przez Polańskiego są *Tragedia Makbeta* (*Macbeth*, 1971) oraz *Co?*. W pierwszym wykorzystano utwory folkowego zespołu Third Ear Band, w drugim – wyłącznie muzykę klasyczną<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Gwoli ścisłości należy dodać za Makiem Hendrykowskim, iż: „[...] udział muzyczny Komedy w tym filmie miał charakter wykonawczy i nie został uwzględniony w napisach.” Cyt. za: M. Hendrykowski, *Komeda*, Poznań 2009, s. 242.

<sup>15</sup> Tytuł pierwotny: *Lañcuch*, podaję za: Ibidem, s. 243.

<sup>16</sup> Druga część nowelowego filmu *Najpiękniejsze oszustwa świata* (tytuł oryginalny: *Les plus belles escroqueries du monde*), zob: Ibidem, s. 247.

<sup>17</sup> Tytuł nadany przez dystrybutora dla skróconej wersji przeznaczonej na rynek amerykański i kanadyjski: *The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck* (polski tytuł ekranowy: *Nieustraszeni zabójcy wampirów*), zob: Ibidem, s. 251.

<sup>18</sup> Co ciekawe, regułą jest, iż kompozytorzy współpracujący z reżyserem przy więcej niż dwóch filmach, to Polacy bądź Francuzi, a więc obywatele tych krajów, z którymi Polański był i jest najbardziej związany.

<sup>19</sup> Warto nadmienić, że pierwszym filmem Polańskiego, w którym pojawiła się muzyka klasyczna, była nowela *Diamentowy naszyjnik*. Reżyser wykorzystał w niej utwór Beethovena *Dla Elizy*. Kompozycja ta powróci (w podobnej funkcji) w *Rosemary's Baby*. W obu filmach dominowała jednak oryginalna muzyka skomponowana przez Krzysztofa Komedę. Jeszcze wcześniej, bo w roku 1959, w krótkometrażowym filmie *Lampa* pojawiły się krótki muzyczne wstawki z *Eine kleine nachtmusik* Mozarta.

Wydaje się, że przy swoistej różnorodności przejawiającej się w twórczości Romana Polańskiego w odniesieniu do warstwy muzycznej jego filmów na wielu polach, skupić należałoby się raczej na zadaniach, czyli funkcjach, jakie muzyka pełni w poszczególnych obrazach. Wspólnym mianownikiem treści materiału jest wszak nazwisko reżysera, który podpisuje film. Samo określenie muzyka filmowa jest przecież kategorią funkcjonalną. A zatem pytanie „jaka jest muzyka w filmach Polańskiego?” poprzedzić należałoby zatem innym: „Po co jest?”. Pozwoli to uniknąć problemów wynikających z dość trudnej muzyczno-filmowej sytuacji, w której, z punktu widzenia autorskości filmu, znalazł się reżyser-niekompozytor Roman Polański, a pomoże (paradoksalnie) do istoty owej autorskości się zbliżyć.

Pod samym pojęciem funkcji, które kojarzyć należy ze strukturalizmem, kryje się, w największym uproszczeniu, stwierdzenie: „coś jest po coś”. Ale ów termin odsyła również do dyscyplin oddalonych dość znacznie od nauk humanistycznych. Z uwagi na treść i charakter badań nie tylko stosowne, ale wręcz wskazane wydaje się pochylenie nad samym pojęciem funkcji.

Ciekawe, że znaczenie terminu funkcja w matematyce wydaje się być w dużej mierze przystające do sposobu, w jaki należałoby podejść do jednej z form istnienia muzyki w dziele filmowym. Jeśli dla danych dwóch zbiorów X i Y funkcją jest przyporządkowanie każdemu elementowi zbioru X dokładnie jednego elementu zbioru Y (szczególna relacja pomiędzy elementami dwóch zbiorów), to zasada ta nieco przypominałaby stosunki zachodzące pomiędzy sferą wizualną i dźwiękową w filmie. Sugerując się zatem matematycznym znaczeniem terminu funkcja, można by dojść do pojęcia relacji.

Innej, równie pomocnej definicji funkcji dostarcza sama muzyka, gdzie poprzez funkcję rozumie się rolę akordu w kontekście harmonicznym. A zatem potoczne „coś jest po coś” utożsamiać należałoby z pojęciem roli. W odniesieniu do muzyki filmowej takie rozumienie terminu funkcja oznaczałoby użycie muzyki jako elementu pomocniczego w filmie, czegoś, co służy czemuś nadrzędnemu wobec siebie.

W pierwszym wypadku (relacja) mielibyśmy zatem do czynienia z sytuacją, w której obie warstwy dzieła filmowego<sup>20</sup>, dźwiękowa i wizualna, byłyby względnie równorzędne wobec siebie<sup>21</sup>, w drugim natomiast (rola) ta dźwiękowa służyłaby opowiadaniu. Rodzą się jednak kolejne problemy. Muzyka w filmie jest tylko jednym z elementów ścieżki dźwiękowej (w której skład wchodzi jeszcze: mowa, efekty szmerowe i cisza). Uściślijmy zatem, że w pierwszym przypadku interesować będzie nas nie relacja dźwięk – obraz, ale relacja muzyki do obrazu. I tu jednak napotykamy na trudności, tym razem na płaszczyźnie percepcji, która wiąże się z symultanicznością dźwięku, a więc postrzeganiu wszystkich elementów ścieżki dźwiękowej jako nierozzerwalnej całości. Zasadnym zatem byłoby skupienie się, w odniesieniu do naszych relacji, na tych scenach i sekwencjach, gdzie muzyka, jeśli nie jest jedynym elementem ścieżki dźwiękowej, to przynajmniej zdecydowanie w tej sferze dominuje (tak z resztą dzieje się w większości scen, które moglibyśmy

---

<sup>20</sup> Pojęcia warstw użył po raz pierwszy, w odniesieniu do dzieła literackiego, Roman Ingarden w swojej rozprawie *O dziele literackim*, po czym przeniósł je na grunt innych sztuki. W *Kilku uwagach o sztuce filmowej* zamieszczonych w drugim tomie jego *Studiów z estetyki* pojęcia warstw używał również w odniesieniu do sztuki filmowej. W podobnym duchu, choć wchodząc niejednokrotnie w polemikę z Ingardenem, problemem warstw zajmowała się również Zofia Lissa w swojej *Estetyce muzyki filmowej*.

<sup>21</sup> Jacques Aumont i Michel Marie w swojej książce *Analiza filmu* dystansują się od tezy, jakoby element dźwiękowy w filmie miał znajdować się w hierarchii ważności niżej niż obraz. Zob. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2011, s. 271.

nazwać poetyckimi). Jak pisze bowiem Alicja Helman: „Pełna, zorganizowana dźwiękowość filmu jest w tym samym stopniu ekwiwalentem rzeczywistości jak zorganizowany wizualizm, a ich rozszczępienie byłoby tak sztuczne, jak przeprowadzenie tego podziału w rzeczywistości [...]”<sup>22</sup>.

„Wrastanie muzyki w obraz” (relacje) i zadania, jakie pełni ona w narracji i dramaturgii filmu (rola), to dwa różne problemy (dwie różne funkcje). Przez wzgląd na obiekt naszych badań oba niezwykle istotne.

Charakterystyczną cechą pierwszego jest znaczenie bezpośredniego oddziaływania na widza – muzyczno-wizualne doznanie. Słowami kluczowymi byłyby tu zatem takie terminy jak: statyka<sup>23</sup>, symultaniczność i subiektywność, ale także pojęcie pionu. Bliska naszym rozważaniom, w odniesieniu do tego problemu, wydaje się również propozycja Hacquarda, dotycząca pojęcia „akordu” wizualnego. Jak pisze Alicja Helman:

Pojęcie „akordu” wizualnego wywodzi się [...] z terminologii teoretyków kinegrafii, ale przypomina Eisensteinowską koncepcję montażu pionowego, według której kompozycja filmu nie następuje tylko w czasie (następstwo kadrów), lecz także w przestrzeni (łączenie linii horyzontalnych wszystkich przebiegów, a więc np. muzyki, szmerów, ruchu przedmiotów w kadrze, zmiennego rytmu światła itp. w jeden wertykalny akord)<sup>24</sup>.

Zagadnienia te (niektóre pośrednio) wiążą się ze zwiększonym udziałem zmysłów (przejawiającym się również w synestezji i chromofonii). Czyli to wszystko, co w języku potocznym nazywamy klimatem tudzież nastrojem filmu. Fakt, że problem ten łączy się również z duchowością, potwierdza zasadność zastosowania na gruncie analizy także elementów języka poetyckiego. Ważny jest tu jednak jeszcze jeden aspekt. Jak pisze Alicja Helman: „Pojawienie się muzyki przerywa narrację, muzyka nie jest tworzywem tkanki dzieła, lecz czynnikiem obcym, mającym w filmie znaczenie momentu duchowego, ingerencji czystej ‘psychiczności’ w materialną, realną ‘fizyczność’. Muzyka, choć sama jest przebiegiem, przerywa, zatrzymuje przebieg filmu”<sup>25</sup>. Wydaje się, że w tych duchowych, nie zakłóconych procesem narracji momentach filmu, kompozytor w pewnym sensie dominuje nad reżyserem.

W przypadku roli muzyki w dramaturgii filmu<sup>26</sup> ważna jest sama organizacja materiału muzycznego przejawiająca się horyzontalnie. Tu z kolei osoba reżysera okazuje się nieco ważniejsza, gdyż muzyka służy opowiadaniu i budowaniu napięcia. Analogicznymi (do relacji muzyki z obrazem) terminami byłyby zatem: dynamika<sup>27</sup>, linearność i obiektywność oraz, co za tym idzie na płaszczyźnie odbioru zwiększona rola umysłu, w opozycji do bardziej zmysłowego odbioru muzyki w filmie jako – posługując się terminem Hoquarda – „akordu” wizualnego. Innymi słowy, wszystko to, co łączy się z rozumieniem filmu (zakładając udział różnych elementów jego języka). Chodziłoby zatem – nawiązując

---

<sup>22</sup> A. Helman, op. cit., s. 210.

<sup>23</sup> Zob. Ibidem, s. 154-157.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>25</sup> Ibidem., s. 154-155.

<sup>26</sup> W roku 1964 Alicja Helman pisała: „Dotychczasowa teoria muzyki filmowej w znacznie mniejszym stopniu zajmowała się konstrukcyjno-formalnymi związkami muzyki i filmu, lecz istotę i sens tego wzajemnego związku widziała w dramaturgicznych funkcjach muzyki” Zob. Ibidem, s. 157.

<sup>27</sup> Zob. *Dynamiczna rola muzyki w filmie*, w: Ibidem, s. 157-161.

ponownie do szkicu Iwony Sowińskiej – o te problemy, które dałoby się opisać najlepiej, stosując terminologię techniczno-opisową.

Dodajmy, że w zaproponowanym podziale, już na gruncie analizy, nie chodziłoby o odgraniczenie obu problemów w sensie ścisłym. Często bowiem zdarza się, że jeden motyw muzyczny znakomicie potrafi funkcjonować w filmie zarówno w odniesieniu do roli, jaką pełni w jego dramaturgii, jak i w relacji do obrazu (nad którym może przecież nawet dominować<sup>28</sup>). Co za tym idzie, terminologia techniczno-opisowa przydatna będzie również niekiedy w odniesieniu do relacji, a język poetycki pojawić się może w próbie scharakteryzowania roli. Chodzi tu raczej o ustanowienie odpowiednich proporcji i optymalny dobór metod do konkretnych filmów, czy scen.

Kluczową, choć nie jedyną istotną w tym temacie, sprawą jest próba ukazania funkcjonowania muzyki w filmach Polańskiego z tych dwóch perspektyw.

Trudno jest się oprzeć pokusie pogodzenia propozycji Alicji Helman<sup>29</sup> (bliższej „relacjom”) z postulatami Zofii Lissy<sup>30</sup> (paradoksalnie – „rola”). Gwoli uściślenia dodać należy, że nie jest to głównym zadaniem tej książki. Odnotujmy jednak za Iwoną Sowińską, iż:

Helman przeciwstawiła konwencjonalnej muzyce filmowej kształtującą się dopiero, nową sztukę dźwięku filmowego, o której należy myśleć już nie w kategoriach audialnych, lecz audiowizualnych, jako o „dźwiękoobrazie”. Wskutek tego traci sens tropienie jej możliwych funkcji (co lansowała Lissa), wymagające percepcji przebiegającej w dwóch etapach, które można by streścić tak: widzę coś, a następnie porównuję z tym, co słyszę<sup>31</sup>.

Wprowadzić należy jednak rozróżnienie pomiędzy funkcjami, a funkcjonalnością, która zbliżona byłaby do roli muzyki w budowaniu dramaturgii i narracji filmu. Jak pisze Alicja Helman:

Funkcjonalność, w rozumieniu Lissy, była etapem przejściowym, zwłaszcza tam, gdzie wiązała obraz i dźwięk zależnością tego typu, że bez danej muzyki dany fragment filmu nie zawierał zamierzonego przez twórcę sensu emocjonalnego bądź intelektualnego, nie był w stanie przekazać odbiorcy konkretnych informacji. To rodzenie się na mniejszych lub większych wycinkach filmu związków o charakterze stałym, nierozszczepialnym, napotykało jednakże na dwojakiego rodzaju przeszkody. Wymagało [...] dwustopniowej percepcji i zakładało stosunkowo wysoki stopień muzycznego przygotowania widza, a więc twórca mógł się posługiwać tym chwytym rzadko i nie na przestrzeni całego dzieła<sup>32</sup>.

Pytanie brzmi, czy z punktu widzenia tak współczesnego kina, jak i twórczości Polańskiego, można mówić, że funkcjonalność faktycznie była tylko etapem przejściowym. Być może po roku 1964 pojawiła się w nowych, niespotykanych wcześniej wariantach?

---

<sup>28</sup> Dodajmy – celem uściślenia – że pojęcie dominacji muzyki nad obrazem w filmie nie ma wydźwięku pejoratywnego. Reżyseria filmowa nie jest (patrz: wypowiedź Pierre’a Schaeffera) wyłącznie reżyserią obrazu. Wszelkie rodzące się na tym polu nieporozumienia wynikają, jak się wydaje, z przesadnym utożsamianiem reżyserii z wizualnością.

<sup>29</sup> Zob. A. Helman, op. cit.

<sup>30</sup> Zob. Z. Lissa, op. cit.

<sup>31</sup> I. Sowińska, *Od poradników po narrację prowincjonalne. Krótki przewodnik po piśmiennictwie o muzyce filmowej*, „Ekran” 2013, nr 5 (15), s. 76.

<sup>32</sup> A. Helman, op. cit., s. 204.



W jednej ze scen filmu *Tess* widzimy, z perspektywy Angela, zbliżającą się postać kobiecą, która z oddali wygląda dość neutralnie z uwagi na ubiór i sylwetkę. Obrazowi temu towarzyszy motyw muzyczny, który do tego momentu pojawiał się tylko w scenach z tytułową bohaterką. Muzycznie przygotowany widz – posługując się określeniem Alicji Helman – porównując to, co widzi z tym, co słyszy – określenie Iwony Sowińskiej – bez wątplenia zidentyfikuje zbliżającą się postać. Kiedy jednak idąca w stronę Angela, a tym samym widza, kobieta znajdzie się w takiej odległości od kamery, że można ją rozpoznać, okazuje się, że nie jest nią Tess, ale jej przyjaciółka Izz. Owa funkcjonalność, o której pisała Zofia Lissa, została przełożona na swoistą muzyczno-filmową grę, którą stoczył z widzem reżyser, a której punktem wyjścia były oczekiwania widza. Wiąże się to, rzecz jasna, z dramaturgicznymi funkcjami muzyki w filmie.

Te krótkie rozważania teoretyczne uświadamiają, że zbyt duża pojemność semantyczna kluczowego z punktu widzenia treści badań terminu może, ale nie musi być przeszkodą. Co więcej, stwarza to nowe możliwości na gruncie analizy. Oto bowiem, po pierwsze ów kluczowy termin, jakim jest funkcja został zdefiniowany, po wtóre wybrane zostały te definicje, które dobrze przystają do treści badań<sup>33</sup>. Mówiąc zatem o funkcjach muzyki w filmach Romana Polańskiego trzeba mieli na myśli nie tylko „rolę”, jaką odgrywa ona w dramaturgii filmu, ale również „relacje”, w jakie wchodzi z obrazem na pierwszej, najprostszej z perspektywy widza, ale najtrudniejszej z punktu widzenia analizy płaszczyźnie odbioru. W tym właśnie punkcie, już teraz zresztą, dopatrzeć można się największej wady tej metody – opis relacji będzie często dość subiektywny. Sądzę jednak, iż zestawienie i porównanie ze sobą wyników obu rodzajów analiz (tej związanej z „rolą” i tej związanej z „relacjami”) może okazać się niezwykle cennym eksperymentem.

Podsumowując, należy zauważyć, iż metody badawcze w takim samym stopniu determinowane są przez przedmiot refleksji, jak i przez język, którym będziemy się wobec niego posługiwać. Gwoli ścisłości dodać należy, że celem matematyczno-muzykologicznych odniesień nie było dążenie do uczynienia książki bardziej interdyscyplinarną niż być powinna. Chodziło jedynie o udowodnienie, że terminu „funkcja” (w języku polskim) możemy używać zarówno w znaczeniu wzajemnych relacji („czegoś do czegoś”), jak i roli („coś jest po coś”).

W filmach Romana Polańskiego motywy muzyczne pełnią najczęściej obie funkcje (tyczy się to zwłaszcza motywów przewodnich, m. in. w przywołanym powyżej fragmencie filmu *Tess*). Czy wobec powyższego zaproponowany podział nie ma racji bytu? Wręcz przeciwnie! Dopiero bowiem rozbicie i dokładne przeanalizowanie konkretnych scen, czy sekwencji, w których muzyka znakomicie współgra z obrazem przy jednoczesnym budowaniu dramaturgii pozwoli nam przybliżyć się do zrozumienia istoty metody Polańskiego<sup>34</sup>. Problem owego dualizmu dobrze uchwyciła Alicja Helman:

Z resztą w niektórych wypadkach statyczny charakter wplecenia muzyki jest osłabiony jej funkcjami symbolicznymi czy reminiscencyjnymi, gdy jest ona zarazem mniej niż muzyką (nie

---

<sup>33</sup> Nie twierdę, że zaproponowaną metodę, a właściwie jej – jeszcze na tym etapie – dość ogólny zarys, należy „zarezerwować” tylko dla twórczości Polańskiego. Sądzę jednak, iż z uwagi na – jak to określił Wojciech Kilar – wręcz obsesyjny kult rzemiosła (a tyczy się to również wykorzystywania w filmie muzyki) autor *Pianisty* wydaje się być dobrym kandydatem.

<sup>34</sup> Sam reżyser niechętnie używa w odniesieniu do swojej twórczości pojęcia stylu, mówi raczej właśnie o metodzie, która jedynie w pewnym sensie nadaje jego filmom jakiś styl. Zob. R. Polański, *Kino według Polańskiego*, [brak nazwiska osoby przeprowadzającej wywiad] „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 35-36

zwraca uwagi widza na swoje walory) i więcej niż muzyką (niesie ze sobą treści, których normalnie autonomiczna muzyka instrumentalna nie byłaby w stanie przekazać widzowi). Dotyczy to zwłaszcza muzyki włączonej do filmu na zasadzie motywów przewodnich<sup>35</sup>.

W twórczości autora *Noża w wodzie* próżno szukać filmów podobnych do *Anatomii morderstwa* (1959) Otto Premingera z muzyką Duke'a Ellingtona, która, poza czysto audiowizualną relacją z obrazem, nie pełni w tym filmie (poza czołówką) żadnych innych funkcji<sup>36</sup>. Ponadto, aby widz odczuwał czystą przyjemność wynikającą z tego rodzaju obcowania z muzyką filmową, musi być jednocześnie melomanem, który zaakceptuje samą muzykę. Bezsprzeczny talent kompozytorski Duke'a Ellingtona jest w tym wypadku sprawą absolutnie drugoplanową. Mamy bowiem do czynienia z przyjemnością zupełnie innego rodzaju. Dodajmy też, że problem muzyki dobrej „samej w sobie” umieszczonej w filmie, ale nie spełniającej istotnych funkcji i jej umiejętne połączenie z obrazem, to dwa zupełnie inne zagadnienia. Pierwsze z nich nie jest przedmiotem moich rozważań.

Autor *Noża w wodzie* rzadko korzysta z usług kompozytorów (jak Duke Ellington) „niefilmowych”. Komeda, jeśli nawet przed rozpoczęciem swojej współpracy z Polańskim kompozytorem filmowym nie był, to stał się nim już w chwili powstawania *Dwóch ludzi z szafą* – jego muzyka „zafunkcjonowała”. Sam zresztą mówił: „Muzykę filmową oceniam wyłącznie w powiązaniu z obrazem, do którego została napisana. Uważam, że nie można mówić, iż jakaś muzyka filmowa jest sama w sobie dobra<sup>37</sup>, jeśli nie bierze się pod uwagę jej funkcjonalności w stosunku do obrazu”<sup>38</sup>. Chico Hamilton, autor muzyki do *Wstrętu*, nie był co prawda kompozytorem filmowym, ale – jak przyznał niemal proroczo (bo przed współpracą Hamiltona z Polańskim) Komeda – muzyka legendarnego brytyjskiego kompozytora i perkusisty stwarza szerokie możliwości zastosowania w filmie<sup>39</sup>. Autorzy muzyki do pozostałych obrazów Polańskiego, to już kompozytorzy parający się muzyką filmową w ścisłym tego słowa znaczeniu. Sądzę, że ich wypowiedzi w znacznym stopniu pomogą nam przybliżyć się do – jak to już zostało powiedziane – zrozumienia metody Polańskiego. Warto w tym miejscu je przywołać, pozwoli to doprecyzować wstępne założenia i naszkicować kolejne problemy badawcze. Zanim jednak oddamy głos Wojciechowi Kilarowi i Rachel Portman (bo to oni wypowiadali się na temat współpracy z polskim reżyserem najchętniej), jeszcze słów kilka od autora muzyki do pierwszych filmów Polańskiego.

Krzysztof Komeda tak opowiadał o początkach swojej współpracy z autorem *Matni*:

Stopień przystosowania warsztatu kompozytorskiego do wymagań filmu zależy przede wszystkim od charakteru filmu i od reżysera. Rodzaj współpracy może być bowiem bardzo różny. Po-

---

<sup>35</sup> A. Helman, op. cit., s. 157.

<sup>36</sup> Przykład ten podaje również Krzysztof Komeda. Zob. K. Komeda, Wypowiedź w ankiecie redakcyjnej *Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik filmowy” 1961, nr 2 (42), s. 37.

<sup>37</sup> Paradoksalnie to właśnie kompozycje Krzysztofa Komedy do późniejszych filmów Polańskiego wychodziły najdalej poza film. Wystarczy wspomnieć chociażby interpretacje motywów z *Noża w wodzie* i *Rosemary's Baby* w wykonaniu Leszka Możdżera, czy Tomasza Stańki. Muzyka filmowa Komedy nie tylko znakomicie egzystowała zatem w oderwaniu od obrazu. Więcej, doczekała się pokaźnej liczby nowych opracowań muzycznych wchodząc tym samym do kanonu polskiego jazzu. Czyżby historia zatoczyła koło? Temat na osobną książkę.

<sup>38</sup> K. Komeda, op. cit., s. 37.

<sup>39</sup> Uściślijmy, że Komeda mówił o kierunkach w jazzie nowoczesnym, który, jego zdaniem, ma szansę stać się również dobrą muzyką filmową. Zob.: Ibidem, s. 36.

łański, dla którego opracowałem dźwięk<sup>40</sup> do trzech filmów: *Dwaj ludzie z szafą*, *Gdy spadają anioły* i ostatnio w Paryżu *Łańcuch*, dawał pewne sugestie, stawiał jakieś problemy, mówił jak sobie wyobraża muzykę i po dyskusji dochodziliśmy na ogół do porozumienia<sup>41</sup>.

Zacytowana powyżej wypowiedź, pochodzi – co istotne – z roku 1961, a więc z okresu, kiedy Polański miał w swoim dorobku zaledwie kilka filmów krótkometrażowych. Będąc na samym początku swojej drogi twórczej, doskonale zdawał sobie sprawę – jeśli wierzyć Komedzie – z funkcji, jakie w dziele filmowym może pełnić muzyka. Fakt, że w żadnym innym (poza *Ssakami*) filmie autora *Pianisty* sztuka ta nie zdominuje już w tak dużym stopniu sfery audialnej, nie oznacza jednak, że później muzyka będzie się w jego obrazach mniej liczyła. Zupełnie różnymi bowiem prawami muzyka rządzi się w utworach, w których zastępuje dialogi, aniżeli w takich, gdzie z nimi współlistnieje. Ale nawet w pełnometrażowym filmie „mówionym” kwestie ilości muzyki są niezwykle ważnym zagadnieniem. Problem zostanie szerzej omówiony w dalszej części książki. Powtórzmy jedynie, że interesuje nas w tym momencie postulowana i pogłębiająca się muzyczno-reżyserska świadomość autora *Noża w wodzie*, o której, w podobnym duchu co Komeda, mówił Wojciech Kilar:

Romek przeważnie bardzo dobrze wie, czego chce. Z nim się świetnie pracuje, ale czasem swoje pomysły trzeba skorygować, bo w końcu to on jest autorem filmu. No i trzeba uznać, że ma rację, mimo że wyobrażam sobie coś innego. [...] Polański jest człowiekiem, który bardzo dobrze wie, jaka ma być muzyka w jego filmie, jaką funkcję ma spełniać. W odróżnieniu od Coppoli, który odpowiedział mi – na pytanie, jak sobie wyobraża to czy tamto w *Draculi* – „Ja nie wiem, ja zrobiłem film, a ty jesteś kompozytorem”<sup>42</sup>.

Owo porównanie wydaje się być o tyle istotne, że dotyczy reżysera, którego kinu również przypisuje się epitet „autorskie” i, co się z tym wiąże – w jakimś sensie uzasadnia podjęcie tematu badawczego: „Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego”. Odpowiada innymi słowy na pytanie, dlaczego Polański, a nie np. Coppola.

„Reżyserzy-autorzy-niekompozytorzy”, tacy jak twórca *Tess*, nie stworzą partytury muzycznej swojego filmu, nie zrobią aranżacji i nie będą dyrygować orkiestrą. Mogą natomiast po pierwsze wybrać kompozytora, po drugie zdecydować o ilości muzyki w filmie i, po trzecie ustalić, w których scenach muzyka powinna rozbrzmiewać (wyrażając się bardziej precyzyjnie – funkcyjnować), a w których nie – a to już bardzo duża odpowiedzialność. Kilar tak oto wspomina swoją pracę nad muzyką do filmu *Dziwiątę wrota*:

To, co inny reżyser bardzo długo by pewnie tłumaczył i wyjaśniał, Polański uciał jednym zdaniem. Ja mówię: „Słuchaj, dlaczego tak strasznie dużo muzyki w tym filmie? Dlaczego mnie tak męczysz? Czemu każesz mi tyle pisać? (oczywiście „każesz” w znaczeniu żartobliwym). We *Franticu* jest tak niewiele muzyki, w *Śmierci i dziewczynie* mieliśmy tak mało muzyki”.

---

<sup>40</sup> Użycie przez Komeda słowa „dźwięk” jest o tyle zasadne, że w *Dwóch ludziach z szafą* oraz *Grubym i chudym* (*Łańcuch*) muzyka wypełnia niemal całą przestrzeń audialną filmów. Oba obrazy pozbawione są zarówno dialogów, jak i efektów szmerowych. Te elementy ścieżki dźwiękowej (w niewielkich ilościach) pojawiają się jednak w filmie *Gdy spadają anioły*.

<sup>41</sup> Ibidem., s. 35.

<sup>42</sup> W. Kilar, *Gotowanie muzyki dla Polańskiego*, rozm. J. Dziedzic, „Przekrój” 2001, nr 18, s. 17.

A on odpowiedział: „Bo to były filmy realistyczne”. I tym zamknął mi usta. (...) Musiałem więc skapitulować i stworzyć tę, blisko godzinną, muzykę do tego filmu, ku swojemu utrapieniu<sup>43</sup>.

Kwestia realizmu w odniesieniu do ilości muzyki w filmach Polańskiego wydaje się być jednym z kluczowych problemów tego tematu. Tezę tę potwierdza również wypowiedź Rachel Portman. Autorka muzyki do *Olivera Twista* – w materiale zamieszczonym na płycie zawierającej ilustracje muzyczne do filmu – wspominała z kolei swoją współpracę z autorem *Pianisty*. Wyznanie to do złudzenia przypomina wypowiedź Wojciecha Kilara. Portman na wstępie zaznacza, że Polański, jak nikt inny, odznacza się niesamowitym szacunkiem dla kompozytorów, jest otwarty na dyskusję, a potem w fantastyczny sposób potrafi „używać muzyki”. Jak wspomina artystka, po kilku tygodniach, jakie upłynęły od momentu pierwszego zgrania jej kompozycji, Polański zjawił się u niej ponownie oświadczając: „Rachel, doszedłem do wniosku, że potrzebujemy dużo więcej muzyki.” Kompozytorka musiała, podobnie jak kilka lat wcześniej Kilar, dopisać jeszcze, jak sama przyznaje, całe 45 minut<sup>44</sup>.

*Oliver Twist* jest w tym sensie odrealniony, że nawiązuje do wspomnień reżysera z okresu jego dzieciństwa w myśl przeświadczenia, iż ważne jest nie tyle to, co się kiedyś wydarzyło, ale (podobnie jak w przypadku *Amarcordu* Felliniego) jak zostało zapamiętane.

Idąc tym tropem, przybliżylibyśmy się – być może – do odpowiedzi na pytanie, dlaczego w filmie *Rzeź* (skrajny przypadek w odniesieniu do tego problemu) muzyka rozbrzmiewa jedynie w czołówce filmu i napisach końcowych. To oczywiście tylko krótki wstęp do opisu funkcji muzyki w filmach Polańskiego według tego klucza.

Twórca *Chinatown* chętnie umieszcza również na ścieżkach dźwiękowych swoich filmów utwory muzyki tzw. „już istniejącej”, nazywanej niekiedy muzyką adaptowaną, która bardzo często wchodzi w relacje z muzyką oryginalną. Jak pisała Alicja Helman w roku 1968, a śmiem twierdzić, że zdanie to nie straciło na aktualności zarówno w kontekście kinematografii w ogóle, jak i samej twórczości Polańskiego: „Adaptacja nie została nigdy wyparta przez oryginalną twórczość, rozwijając się równoległe obok niej, a we współczesnej muzyce filmowej zajmuje poważne miejsce”<sup>45</sup>. Krzysztof Kozłowski w swojej książce o twórczości filmowej Stanleya Kubricka, w rozdziale poświęconym znaczeniu muzyki w filmach brytyjskiego reżysera, proponuje – za Stephanem Sperlem<sup>46</sup> – zastosowanie innego terminu.

[...] w całej książce występuje stosowane za Sperlem pojęcie *muzyki prekompilowanej*, będące autorską propozycją tłumaczenia niemieckiego wyrażenia *präexistente Musik*. *Muzyka prekompilowana* to tyle, co muzyka „już istniejąca”, która nie została skomponowana do danego filmu, a której używa się z myślą o skompilowaniu z niej „nowej” muzyki. Bez znaczenia są przy tym rodzaje i gatunki muzyczne oraz samo ich pochodzenie (muzyka klasyczna, popularna bądź filmowa, diegetyczna lub niediegetyczna)<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Parafraza na podstawie własnego tłumaczenia „ze słuchu”. Zob. *Oliver Twist*, Rachel Portman, wytw. Sony Classical, 2005, track 19 (Rachel Portman Interview).

<sup>45</sup> A. Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968, s. 79.

<sup>46</sup> Zob. S. Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006, s. 23.

<sup>47</sup> K. Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Warszawa 2013, s. 181.

W twórczości Romana Polańskiego występują (wraz z różnymi gatunkami muzycznymi) wszystkie wymienione w nawiasie warianty muzyki prekompilowanej. Ze względu zatem na przystawalność do treści badań, zasadnym wydaje się przyjęcie tego terminu.

Nieco większe (ilościowe) terminologiczne problemy wiążą się z kolei właśnie z pojęciami muzyki diegetycznej i niediegetycznej. Oba te terminy, podobnie zresztą jak muzyka prekompilowana i muzyka oryginalna, łączą w sobie wszystkie rodzaje i gatunki muzyczne. Istotą tego podziału jest natomiast przynależność bądź nieprzynależność muzyki do świata przedstawionego filmu. Krzysztof Kozłowski – za Josefem Kloppenburgiem<sup>48</sup> – proponuje przyporządkowanie muzyce diegetycznej terminu *source music* oraz *score music* muzyce niediegetycznej. Jak pisze badacz:

*Source music* odnosi się do wszelkiej muzyki, której źródło tkwi w obrazie oraz w jakikolwiek inny sposób pozwala się zidentyfikować w obrębie świata przedstawionego, a *score music* pochodzi z tego, co zewnętrzne wobec rzeczywistości filmowej i stanowi rodzaj autentycznie pozakadrowego komentarza<sup>49</sup>.

Jacques Aumont i Michel Marie, powołując się na Michela Chiona, proponują inny „zestaw terminów”, powiadają oni: „Muzyka filmowa jest głównie niediegetyczna. Michel Chion<sup>50</sup> proponuje, by nazwać ją *muzyką z fosy* w analogii do muzyki operowej, natomiast muzykę słyszaną w diegezie określa jako *muzykę ekranu*”<sup>51</sup>. Podobnie brzmiącą nazwę w odniesieniu do muzyki diegetycznej stosuje Zofia Lissa pisząc o *muzyce w kadrze*<sup>52</sup>. W swojej *Estetyce muzyki filmowej* badaczka odsyłała jednak w kontekście rozpatrywanych przez nas pojęć do pracy G. Hacquarda<sup>53</sup>, gdzie terminom muzyka diegetyczna i niediegetyczna odpowiadają kolejno: muzyka *wewnątrz* ekranu i *zewnątrz*.

Problem jest odwrotny w odniesieniu do próby definicji terminu „funkcja”. W tamtym przypadku mieliśmy do czynienia z niezwykle pojemnym semantycznie terminem, który należało „ustawić” w taki sposób, by był on jak najbardziej przystawalny do obiektu badań. Proponowane zestawy terminów traktujące o przynależności bądź nieprzynależności muzyki do świata przedstawionego filmu okazują się mieć z kolei dość sporo synonimów. Znaczenie jednak pozostaje, stąd też zasadne – zwłaszcza w punktu widzenia stylistyki – wydaje się być zaproponowanie prawomocności wszystkich określeń, które tutaj przedstawiono. Zwłaszcza, że akurat w tym przypadku obiekt badań nie ma nic do rzeczy. Aby jednak nie utrudniać czytelnikowi obcowania z tekstem, proponowane są tylko terminy najnowsze. Stąd pojęcie muzyki diegetycznej stosowane będzie zamiennie z terminem *source music*, a muzyki niediegetycznej ze *score music*.

Podkreślmy jednak, że wyżej przytoczone podziały są absolutnie wtórne wobec funkcji, jakie muzyka może pełnić w danym filmie.

---

<sup>48</sup> Zob. J. Kloppenburg, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*, w: *Musik multimedial. Film-musik, Videoclip, Fernsehen*, Laaber 2000, s. 48.

<sup>49</sup> K. Kozłowski, op. cit., s. 180-181.

<sup>50</sup> Zob. M. Chion, *La Voix au cinéma*, Paryż, éd. de l'Étoile, 1982. *Le Son au cinéma*, l'Étoile, Paris 1985, s. 122-123.

<sup>51</sup> J. Aumont, M. Marie, op. cit., s. 274.

<sup>52</sup> Zob. Z. Lissa, op. cit., s. 96.

<sup>53</sup> Zob. G. Hacquard, *La musique et le cinéma*, Paryż 1959, s. 4.

Obrazy autora *Tess* cechuje – jak już wiemy – również specyficzne potraktowanie rozmaitych konwencji gatunkowych kina. Jak pisze w swojej książce o twórczości Polańskiego Grażyna Stachówna:

Z pozoru mogłoby się wydawać, że filmy Romana Polańskiego, respektując tak ostentacyjnie podstawowe wyznaczniki genologiczne różnych gatunków filmowych, są dziełem utalentowanego rzemieślnika, zręcznie odtwarzającego właściwe formuły. Jednak nawet pobieżna analiza ujawnia istniejącą w nich „centralną strukturę”, której nie można pomylić z żadną inną. Jeden z jej elementów [...] stanowi gatunkowość, a ściślej – wyrafinowana zabawa konwencjami gatunkowymi, która dokonuje się w filmach i daje podstawę do nawiązania specjalnej gry między nadawcą a widzami<sup>54</sup>.

Nie jest to oczywiście regułą, ale wydaje się, że Polański w bardzo wyrafinowany sposób wykorzystuje w tym celu muzykę. Tyczy się to zwłaszcza „przejścia” pomiędzy pierwszą „konwencjonalną” częścią filmu, w której widz ma zostać „wpuszczony” w fabułę a kolejną, w której owe konwencje poczynają być stopniowo łamane. Jak mówi sam reżyser: „Ludzie są zbyt przywiązani do rodzajów, do rozmaitych konwencji, które je określają. Kiedy konwencje się rozbija, na ogół widzowie nie są zadowoleni. Toteż konwencje należy zmieniać i burzyć z umiarem, łagodnie i delikatnie”<sup>55</sup>. Z takim delikatnym burzeniem konwencji na gruncie muzycznym mamy np. do czynienia w *Matni*. Czołówka filmu sugeruje, że oto będziemy świadkami kolejnej gangsterskiej opowieści spod znaku *filmu-noir*, co zdradza zarówno scenografia (oraz pojawiające się wreszcie postacie) jak i muzyka<sup>56</sup>. W audiosferze rozbrzmiewa riffowy<sup>57</sup> motyw muzyczny w lekko posępnej tonacji, kojarzący się z filmami gangsterskimi z lat 50. i 60. Potem owa kompozycja powraca na – wydawać by się mogło – prawie lejtmotywu. Okazuje się jednak, że w miarę rozwoju akcji i, co ważne, stopniowego odchodzenia od konwencji gatunkowej filmu, utwór ten poczyną znikać, a jego funkcję przejmuje groteskowy motyw na organy Hammonda, który, można by rzec, okazuje się być lejtmotywyem właściwym. Dekonstrukcji zaczyna ulegać zatem zarówno gatunek filmowy jak i muzyczny. Co więcej, nie znajdujemy odpowiedzi na pytanie, w jaki gatunek filmowy „przechodzi” film gangsterski Polańskiego, ani też w jaki gatunek muzyczny zmienia się jazz Komedy. Groteskowa muzyka podkreśla jednocześnie groteskowość świata przedstawionego filmu.

Z podobnym zabiegiem – celowo przywołuję tytuł filmu, który powstał dokładnie czterdzieści lat po *Matni* – mamy do czynienia w *Oliverze Twiście*. Choć, rzecz jasna, zmienił się zarówno kompozytor, jak również samo kino, Polański (wraz z Rachel Portman) wykazał się niezwykłą konsekwencją w specyficznym potraktowaniu gatunku filmowego. *Oliver Twist* nie jest jednak pod tym względem filmem całkowicie wobec *Matni* wtórnym. Podejście do muzyki w odniesieniu do gatunkowości filmu odbywa się tu na nieco innych zasadach. Sam film składa się niejako z dwóch segmentów, z których pierwszy, z punktu widzenia kina gatunków moglibyśmy nazwać komedią łotrzykowską, drugi

<sup>54</sup> G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa-Łódź 1994, s. 128-129.

<sup>55</sup> R. Polański, op. cit., rozm. M. Delahaye, s. 23.

<sup>56</sup> Autor muzyki do *Matni* powiada: „Jazz dobrze harmonizuje się z atmosferą filmów o współczesnej tematyce; przede wszystkim psychologicznych, kryminalnych, sensacyjnych”. Zob. K. Komeda, op. cit., s. 36.

<sup>57</sup> riff – prosta 2- lub 4-taktowa fraza, często wykorzystywana jako temat albo dla uintensywnienia podczas improwizacji solisty, powtarzana stale przez pozostałych dęciistów. Źródło: J. E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Kraków 1991, s. 496.

natomiast mrocznym thrillerem. Polański łączy jednak oba segmenty w sposób niezwykle łagodny, a czyni to w dużej mierze za pomocą muzyki. „Ta spójność – pisze w swojej recenzji ścieżki dźwiękowej *Olivera Twista* Paweł Stroiński – uzyskana została przez wprowadzenie bardzo charakterystycznego dla kompozytorki specyficznego ciepła (nawet w momentach najbardziej mrocznych). Autorka osiągnęła to [...] za pomocą bardzo przemyślanych wyborów instrumentalnych”<sup>58</sup>.

W odniesieniu do wspomnianego tytułu warto poruszyć jeszcze jeden filmowo-muzyczny problem przejawiający się w twórczości Romana Polańskiego – muzyka jako symbol. Jak pisze Zofia Lissa:

W odróżnieniu od muzyki, która ilustruje, przedstawia, o czymś informuje, coś oznacza, coś wyraża – muzyka pełni rolę symbolu wówczas, kiedy poprzez swoje struktury dźwiękowe lub poprzez niektóre cechy tych struktur wskazuje na coś zupełnie od siebie różnego, czego sam obraz filmowy ukazać nie może lub czyni to w sposób niepełny<sup>59</sup>.

Jak pisze dalej Paweł Stroiński:

Analizując *Olivera Twista* należy [...] zwrócić uwagę, że partytura Portman nie tylko jest tłem, ale pełni również funkcję symboliczno-dopowiadającą. Ważne są w szczególności utwory opisujące poczynania Fagina. Zwracają uwagę swoim specyficznym klezmerskim brzmieniem (*Fagin's Loot The Game*). W powieści grany przez Bena Kingsleya bohater jest Żydem. Polański zachował ten aspekt tylko w muzyce. O pochodzeniu etnicznym postaci film *de facto* nic nie mówi, lecz to właśnie muzyka Rachel Portman dopowiada treści pozaobrazowe<sup>60</sup>.

Warto nadmienić, że reżyser *Noża w wodzie* wykorzystywał dźwięk jako nośnik znaczeń pozamuzycznych począwszy od swego pełnometrażowego debiutu (melodia nucona przez Krystynę<sup>61</sup>). Problem ten zostanie szerzej omówiony w dalszej części książki, gdzie podjęta zostanie również próba wypełnienia przepaści czasowej, która dzieli przywołane powyżej tytuły. Celem podsumowania, dodajmy jeszcze, iż terminy-problemy, które w odniesieniu do twórczości Polańskiego wydają się najbardziej przystawać do rzeczownika muzyka, to – jak udało nam się na razie ustalić – realizm, gatunek filmowy oraz symboliczność.

W obrębie (ale także poza nim) tych „dużych”, bo przejawiających się na przestrzeni całej twórczości autora *Pianisty* filmoznauczno-muzykologicznych problemów, omówione i zanalizowane zostaną również te, dotyczące się pojedynczych obrazów filmowych, a nawet konkretnych scen, w których muzyka funkcjonuje w sposób szczególny. Jak piszą bowiem Jacques Aumont i Michel Marie: „Każdy, kto podejmuje się analizy filmu, musi rzecz jasna brać pod uwagę konieczność skonstruowania własnego modelu analizy, odpowiadającego tylko *danemu* filmowi albo *danemu* fragmentowi filmu, którym się akurat zajmuje”<sup>62</sup>. Stąd też różnorodność metod będzie wprost proporcjonalna do różnorodności funkcji, jakie Roman Polański powierzył muzyce w swoich filmach. Nie będziemy za wszelką

---

<sup>58</sup> www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156, [dostęp online: 25.10.2013].

<sup>59</sup> Zob. Z. Lissa, op. cit., s. 236.

<sup>60</sup> www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156, [dostęp online: 25.10.2013].

<sup>61</sup> Zob. A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Warszawa 1964, s. 139.

<sup>62</sup> J. Aumont, M. Marie, op. cit., s. 27.

cenę szukać jednego, uniwersalnego dla twórczości autora *Matni* filmowo-muzycznego klucza, taki bowiem może w ogóle nie istnieć. Celem jest przeprowadzenie szeregu analiz będących pochodnymi dwóch zaproponowanych w pierwszej części książki perspektyw, których wspólnym mianownikiem jest termin funkcja.

Twórczość filmowa Polańskiego zostanie przedstawiona diachronicznie z uwagi na tak istotne w tym temacie zagadnienie zmieniającej się i pogłębiającej świadomości muzycznej autora. Jednakże diachronia nie będzie pełna. W każdym bowiem z wyróżnionych okresów twórczości Polańskiego odnaleźć można, jeśli chodzi o kwestię filmowo-muzyczną, jakieś zjawiska dominujące, które omówione zostaną w poświęconym temu okresowi rozdziale. Ale zjawiska te w mniej wyeksponowanej formie występują także w innych okresach i dlatego konieczne będą odwołania do dzieła reżysera jako całości. Muzyka filmowa analizowana będzie zawsze w powiązaniu z obrazem. Przedmiotem zainteresowania nie są bowiem same kompozycje muzyczne, ale ich funkcje w konkretnym dziele filmowym. Proponowane jest zarówno spojrzenie syntetyczne na twórczość reżysera, jak i szczegółowa analiza wybranych filmów oraz scen. Kolejnym krokiem będzie natomiast ich zestawienie ze względu na pewną tendencję (np. wykorzystanie jednego konkretnego utworu muzycznego w kilku różnych filmach) oraz ewolucję i wzrastającą erudycję muzyczną reżysera.



## 1. Lata 1957-1961. Wczesna twórczość Romana Polańskiego. Etiudy szkolne i pozaszkolne

Już pobieżna analiza sześciu<sup>63</sup> powstałych po *Rowerze*<sup>64</sup>, *Morderstwie* oraz *Uśmiechu zębicznym*<sup>65</sup> krótkometrażowych filmów Polańskiego, ze względu na ich szeroko pojętą muzyczność, skłania do przyjrzenia się pod tym kątem całej twórczości autora *Dwóch ludzi z szafą*. Jak zostało zasygnalizowane we wstępie, muzyka w filmie aktorskim, zawierającym również mowę ludzką różni się w sposób zdecydowany od muzyki, która ową mowę gdzie indziej na różne sposoby zastępuje. Niemniej w obu przecież przypadkach muzyka ta nie przestaje być muzyką filmową, a na straży jej właściwego funkcjonowania w konkretnym dziele stoi, w świetle naszych rozważań, ten sam artysta.

Pomysłowość, z jaką początkujący reżyser podszedł w okresie swojej wczesnej twórczości do tematu muzyki w filmie do dziś dnia wzbudza podziw do tego stopnia, że przymiotnik „początkujący” staje się tu absolutnie zbędny. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Wczesne filmowe prace Polańskiego nie są tylko serią warsztatowych wprawek początkującego reżysera i aktora. W każdej z nich na swój sposób daje o sobie znać zaskakująca zapowiedź czegoś, co wydarzyło się później i co stanowi efekt jego dalszych poszukiwań twórczych. W tym sensie etiudy, jakie nakręcił w Szkole i poza nią, nie są tylko ćwiczeniami ręki i oka, lecz należą najzupełniej integralnie i pełnoprawnie do jego artystycznego dorobku. Nie ma tutaj potrzeby stosowania żadnej taryfy ulgowej dla studenta, ani też kogoś, kto dopiero aspiruje do zawodu, zdobywając z filmu na film profesjonalne szlify<sup>66</sup>.

W rozdziale tym dokonana zostanie próba pogłębionej analizy roli muzyki w percepcji oglądanych po latach wczesnych filmach Polańskiego.

Co ciekawe, choć jest to sprawa ogólniejszej natury (bo przecież nie tylko Polański rozpoczął od etiud) już sam ów termin odsyła nas nie tylko do pojęć filmowych, ale również czysto muzycznych. Jak pisze Alicja Helman:

---

<sup>63</sup> Analizą *Diamentowego naszyjnika* zajmiemy się w kolejnym rozdziale, po pierwsze – z uwagi na czas, którym ów film powstał, po wtóre – ze względu na odmienną, względem filmów nakręconych przed pełnometrażowym debiutem reżysera, poetykę tego obrazu (przede wszystkim obecność dialogów).

<sup>64</sup> Film nie zachował się.

<sup>65</sup> *Morderstwo* oraz *Uśmiech zębiczny*, to krótkie, nakręcone bez użycia dźwięku, etiudy, których istotą a zarazem szkolnym wymogiem było opowiedzenie historii wykorzystując do tego celu tylko i wyłącznie warstwę wizualną.

<sup>66</sup> M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)Rusing the Holocaust Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 195.

Szeroko rozpowszechnionym terminem jest etiuda, będąca na terenie filmu ścisłym odpowiednikiem jej muzycznej, dwojakiej zresztą interpretacji. Etiuda oznacza ćwiczenie, którego zadaniem jest zademonstrowanie jakiegoś problemu technicznego. Nie musi ona w każdym przypadku ograniczać się do roli wprawki, lecz obok swego głównego zadania pełnić także funkcje estetyczne, w wypadku gdy mamy do czynienia z wysoce artystyczną organizacją tworzywa (etiudy Chopina).

W filmie etiuda oznacza również ćwiczenie (noszą te nazwy utwory realizowane przez uczniów szkół filmowych), które może niekiedy pretendować do miana dzieła sztuki. Można również używać tego terminu w nieco innym sensie, równoznacznym z „symfonią wizualną”. Irzykowski nazywa etiudami wyodrębniające się części filmu, mające znamiona samodzielności, stanowiące rozpracowanie wizualno-rytmiczne jakiegoś przedmiotu czy sytuacji, przy czym dominującą rolę odgrywa ruch<sup>67</sup>.

Zadziwiające, w jak dużym stopniu definicje te przystają do obiektu naszych badań. Nawet, wydawać by się mogło, najbardziej odległe w odniesieniu do twórczości Polańskiego, bo *stricte* muzyczne rozumienie terminu etiuda, związane z zademonstrowaniem technicznego problemu przy jednoczesnym wykorzystaniu „wysoce artystycznej organizacji tworzywa” nie może zostać pominięte. Należałoby jednak przenieść je na grunt filmu, co nie jest wcale sprawą prostą.

Definicja Irzykowskiego (już bliżej sztuki filmowej) dobrze przystaje do sposobu funkcjonowania muzyki w *Dwóch ludziach z szafą*, *Grubym i chudym* oraz przede wszystkim – *Ssakah*. Przywołane powyżej tytuły przebogate są bowiem w scenki, których, nie tyle elementem, co istotą jest właśnie owo wizualno-rytmiczne rozpracowanie, którego podstawą jest wspólny i spajający obie warstwy (wizualną i dźwiękową) ruch. Z jednej strony, w kontekście trzech wymienionych filmów, możemy zatem mówić paradoksalnie o etiudach wewnątrz etiud, z drugiej owo „wewnątrz” odnieść do pojęcia „symfonii wizualnej”. Na pierwszy rzut oka *Ssaki* wydają się z resztą jedną wielką symfonią wizualną.

Jedno jest pewne, termin etiuda możemy z powodzeniem odnieść do wszystkich krótkometrażowych filmów Polańskiego, powstałych przed *Nożem w wodzie*. Poza Szkołą nakręcone zostały bowiem tylko dwa filmy *Gruby i chudy* oraz właśnie *Ssaki*, oba utwory posiadają jednak – jak udało nam się ustalić – sporo wyznaczników etiudy jako dzieła niekoniciecznie powstającego w ramach szkolnych ćwiczeń (a odsyłając do terminu etiuda poprzez swą strukturę). Wymienione tytuły są ponadto bezdyskusyjnym pokłosiem tego, co Polański wyniósł ze szkolnej praktyki. Jak pisze Marek Hendrykowski, podsumowując swoje rozważania o etiudach Polańskiego:

Wszystkie te filmy wystawiają po latach jak najlepsze świadectwo nie tylko ich autorowi, lecz również Uczelni, która potrafiła zapewnić swoim słuchaczom w tamtych czasach tak wielką wolność twórczego wypowiedzania się w języku ruchomych obrazów i tak wysoki stopień wewnętrznej autonomii własnych eksperymentów artystycznych. Formuła, jaką zaproponował młody Polański, rychło wyszła poza ramy szkolnego ćwiczenia i poza mury łódzkiej PWSF. Dlatego do powyższych rozważań na pełnoprawnych zasadach włączone zostały dwa filmy krótkometrażowe młodego twórcy zrealizowane w latach 1960-1961 poza Szkołą Filmową: *Gruby i chudy* oraz *Ssaki*<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 79.

<sup>68</sup> M. Hendrykowski, op. cit.

### 1.1. *Rozbijemy zabawę* – pierwsze dźwięki

W roku 1957 przyszedł zdobywca Złotej Palmy i Oscara kręci film pod tytułem *Rozbijemy zabawę*. Obraz ten zasługuje na szczególną uwagę z dwóch powodów, *primo*, ze względu właśnie na fakt, że jest to pierwszy udźwiękowiony i zarazem umuzyczniony film Polańskiego, *secundo* – w opozycji do kolejnych krótkich filmów reżysera, mamy tu do czynienia z zupełnie innym rodzajem filmowym.

Marek Hendrykowski w odniesieniu do dokumentalnego charakteru tej etiudy wprowadza takie pojęcia jak preinscenizacja i eksperyment psychospołeczny. Jak pisze badacz, metoda, jaką zastosował Polański polegała: „[...] na wywołaniu dla potrzeb filmowego spektaklu zbiorowego happeningu poprzez umiejętne aranżowanie sytuacji, podział ról i prowokowanie serii zdarzeń rozgrywających się przed kamerą”<sup>69</sup>. Polański filmował szkolną potańcówkę, na którą, w tajemnicy przed uczestnikami imprezy, „zaprosił” bandę miejscowych chuliganów. Zadanie, jakie im powierzył najlepiej odzwierciedla sam tytuł filmu.

Do chwili zaprezentowania na festiwalu w Cannes w 2013 roku obrazu *Weekend of a champion* szkolna etiuda Polańskiego uznawana była za jedyny w dorobku reżysera film dokumentalny. Wielu badaczy jest zdania, że autor *Rozbijemy zabawę* wyprzedził o całe cztery lata nurt *cinéma vérité*. Sam Polański mówi jednak o inspiracji. Jak zauważył Marek Hendrykowski:

Autor filmu *Rozbijemy zabawę* powołuje się po latach na inspirację ideą *cinéma vérité*. Brzmi to szlachetnie, ale niekoniecznie prawdziwie – jeśli spojrzeć na rzecz z historycznofilmowego punktu widzenia. Niekoniecznie prawdziwie, bowiem w 1957 roku idea ta, która niebawem miała zrobić oszałamiającą zaiste karierę nie tylko na gruncie kinematografii francuskiej, ale generalnie w kinie światowym, dopiero torowała sobie drogę do świadomości, *ergo* trudno się nią było inspirować<sup>70</sup>.

Sprawa dokumentalizmu i związków (jakikolwiek by one nie były) z *cinéma vérité* w *Rozbijemy zabawę* łączy się z tematem muzyki poprzez wykorzystanie w filmie diegetycznego jazzu, który poza ilustracją muzyczną czołówki oraz napisów końcowych pełni w omawianym tytule szereg funkcji. Jeśli treść filmu, w myśl wspomnianego powyżej nurtu, mają stanowić obserwacje spraw codziennego życia, a analizowana etiuda (pomimo wspomnianej preinscenizacji) spełnia to kryterium, to fakt umieszczenia w niej diegetycznej muzyki, a więc takiej, która należy do świata przedstawionego, uznać należy za istotny.

Film otwiera jednak niediegetyczny, prekompilowany utwór *Blue moon* autorstwa Richarda Rodgersa (muzyka) i Lorenza Harta (słowa). Znany z setek wykonań standard słyszymy jednak w wersji instrumentalnej, a melodia z elementami improwizacji grana jest na gitarze. W tym samym czasie obserwujemy odjazd kamery, która „od szczegółu do ogółu” prezentuje nam miejsce oraz okoliczności, w jakich rozegra się akcja filmu. Widzimy powstające na naszych oczach dekoracje, z wyeksponowaną kukłą zawieszoną na długim sznurze. Ktoś uruchamia fontannę, ktoś inny donosi krzesła na przygotowywaną właśnie zabawę. Wszystkie sceny rozgrywają się w plenerze w pełnym słońcu.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 168-169.

Utwór Rodgersa pełni w tej krótkiej introdukcji kilka istotnych funkcji. Na płaszczyźnie relacji, w jakie muzyka wchodzi tu z obrazem możemy bowiem mówić o swoistej poetyckości sceny otwierającej. Jak pisze Grażyna Stachówna: „Przy lirycznych dźwiękach gitary młodzi ludzie przygotowują miejsce przyszłej zabawy”<sup>71</sup>. Widz zostaje zatem wprowadzony w nieco melancholijny nastrój, (świat przedstawiony poprzez kombinację dźwięków i obrazów staje się nawet nieco odrealniony) po to jednak, żeby w dalszej części filmu nastąpiło swego rodzaju zbiecie z tropu. Ten krótki wstęp posiada rzecz jasna swoją własną dramaturgię, muzyka jest tu jednak czystym spoiwem dla zmieniających się obrazów budujących pierwszą część opowieści. Dopiero ponowne pojawienie się w audiosferze wspomnianego utworu, który sklamruje film, ujawni istotną funkcję *Blue moon* w odniesieniu do całości etiudy.

Warto zaznaczyć, że w przypadku *Rozbijemy zabawę*, inaczej niż w kolejnych etiudach Polańskiego, mamy wyraźnie zaakcentowany moment, w którym czołówka, a zatem wyżej omówiony fragment, jest wyraźnie oddzielona od głównej części filmu, wchodząc z nią jednak w relacje na płaszczyźnie fabuły. Owo zaakcentowanie odbywa się również poprzez muzykę, która zmienia się całkowicie, tak jak zmienia się czas i miejsce akcji prezentowanych scen. W momencie, gdy utwór Rodgersa milknie, jesteśmy bowiem przy bramie parku, w którym rozpoczyna się nocna potańcówka. Słyszymy jazzową improwizację na prosty temat, a po chwili wiemy już, że dźwięki te należą do świata przedstawionego. Po stosunkowo neutralnym z punktu widzenia genologii filmu wstępnie, zostaje poniekąd ujawniony dokumentalny charakter etiudy. Dzieje się to nie tylko na płaszczyźnie obrazu, ale również poprzez relacje pomiędzy tym właśnie obrazem a dźwiękiem. Na ekranie pojawia się zespół muzyczny.

Grażyna Stachówna podaje, że muzykę do filmu *Rozbijemy zabawę* skomponował Krzysztof Komeda<sup>72</sup>, wydaje się to jednak wątpliwe ze względu na fakt wykorzystania w filmie niemal wyłącznie muzyki prekompilowanej. Poza *Blue moon* w etiudzie Polańskiego rozbrzmiewa również *When the Saints Go Marching In* Jamesa Milтона Blacka (muzyka) i Katharine Purvis (słowa). Kompozycja, grana przez diegetyczną orkiestrę w wersji instrumentalnej zajmuje niemal całą przestrzeń muzyczną filmu. Gdzie zatem znalazłoby się miejsce dla Komedy? Wątpliwe również, by był on autorem ewentualnych „nowych” opracowań wymienionych utworów. Sam Polański w swojej autobiografii pisze, że przed realizacją *Dwóch ludzi z szafą* Komeda nie pracował dla filmu<sup>73</sup>.

W opozycji do *Blue moon* standard jazzowy *When the Saints Go Marching In* (nota bene mający swoje źródła w muzyce chrześcijańskiej) pełni tu ważniejszą funkcję dramaturgiczną. Jak pisze Alicja Helman, łącząc dramaturgiczne funkcje muzyki w filmie z pojęciem dynamiki: „Charakterystyczne, że dynamiczny charakter może mieć zarówno muzyka oryginalna jak i adaptowana”<sup>74</sup>.

Warto wspomnieć, że sam Polański, z uwagi na dokumentalizm obrazu, najprawdopodobniej nie miał najmniejszego wpływu na wybór tego utworu, co w żadnym wypadku nie zaszkodziło filmowi. Diegetyczna muzyka w filmie dokumentalnym (a przynajmniej takim, który polega na obserwacji) rządzi się bowiem zupełnie innymi prawami niż w przypadku fabuły. Element kreacyjny nie odgrywa tu bowiem aż tak doniosłej roli,

---

<sup>71</sup> G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 154.

<sup>72</sup> Por. G. Stachówna, op. cit.

<sup>73</sup> Por. R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989, s. 116.

<sup>74</sup> A. Helman, *Rola...*, op. cit., s. 158.

a świat przedstawiony to nie tylko to, co widzimy, ale też to, co słyszymy. Metody analizy również powinny być zatem inne. Przede wszystkim nie należy obarczać reżysera odpowiedzialnością za użycie w filmie takiej, a nie innej kompozycji, o czym była mowa powyżej, a już na pewno nie dopatrywać się ukrytych znaczeń, podtekstów tudzież przekazów podprogowych w samych słowach utworu, które co prawda nie padają, ale muzyka podsuwa je za pośrednictwem melodii. Uściślając, ważne jest nie tylko to, na co należy zwrócić uwagę, ale też to, co należy w niniejszej analizie pominąć.

*When the Saints Go Marching In* słyszymy jeszcze zanim chuligani przeskoczą przez bramę. Utwór na chwilę milknie, a w audiosferze poczyna rozbrzmiewać solo na perkusję, które ma swój poważny udział w budowaniu dramaturgii filmu. Pojawia się ono bowiem dokładnie w momencie przedstawiania się chuliganów na teren imprezy. W ten sposób zbudowane zostaje specyficzne napięcie. W chwili, kiedy napastnicy znajdują się już na terenie parku, słyszymy dalej ten sam utwór, tyle, że jego tempo po nabiciu perkusisty staje się nieco szybsze. Otrzymujemy tym samym muzyczną zapowiedź tego, co za chwilę się wydarzy, a czemu – by wzmocnić efekt wyrazowy – nie przestaje towarzyszyć muzyka.

Nasuwają się oczywiście pytania o autentyzm. Czy reżyser-prowokator kazał chuliganom przeskoczyć przez bramę dokładnie w chwili pojawienia się wspomnianego sola na perkusję? A może dźwięk został dopasowany dopiero na etapie montażu? A jeśli tak, to czy dźwięki perkusji, które słyszymy pochodzą faktycznie ze świata przedstawionego filmu?

Chuligani obserwowani z żabiej perspektywy (taką również zastosowano w scenie ich przeprowadzania się przez bramę) idący w nieco marszowym rytmie wygrywanym w tym czasie przez perkusję, wyglądają jak żołnierze szykujący się do walki.

Również – jak zostało to zasygnalizowane powyżej – sama kompozycja Blacka pełni w filmie funkcję dramaturgiczną. Sceny tańca zestawione zostają ze scenami bijatyki. W przestrzeni dźwiękowej cały czas słyszymy jednak ten sam utwór. Wkrótce muzyka milknie za sprawą zaatakowania przez chuliganów również członków zespołu. Rzeczywistość zaczyna zatem wpływać na sytuację ekranową również na płaszczyźnie muzycznej filmu. W etiudzie *Rozbijemy zabawę* rysują się, jak wynika z obserwacji, ciekawe problemy związane z udziałem muzyki w procesie ścierania się poetyki filmu faktów i filmu fikcji.

Po niezwykle wymownej, spowodowanej napadnięciem chuliganów na orkiestrę, przerwie muzycznej<sup>75</sup>, obserwujemy coś, co można by nazwać krajobrazem po bitwie. Jest już świt. Widzimy te same miejsca i przedmioty, które pojawiły się na ekranie w introdukcji. Krzesła są jednak połamane, ozdoby zniszczone, a kukła, która wisiała uprzednio na sznurze płynie teraz bezwładnie unoszona przez leniwy nurt wody parkowego basenu. Powraca również utwór *Blue moon*, który – mimo że w tej samej wersji – brzmi teraz jeszcze bardziej melancholijnie. Dzieje się tak za sprawą: po pierwsze pamięci i wiedzy widza odnośnie tego, co się w tym miejscu wydarzyło po pierwszym wprowadzeniu utworu (rola muzyki w budowaniu narracji), po drugie, zestawienia rzewnych dźwięków gitary z obrazami „pobojowiska” (relacje muzyki z obrazem). Polański zastosuje podobny zabieg w jednej z ostatnich scen filmu *Gorzkie gody*. Obrazowi niemal pustej sali, po

---

<sup>75</sup> Stosuję to określenie, by uniknąć terminu „cisza”, który zarezerwowany jest dla scen pozbawionych również mowy ludzkiej i efektów szmerowych. W omawianym fragmencie te elementy ścieżki dźwiękowej nakładają się na siebie.

sylwestrowej tym razem zabawie, z porozrzucanymi na podłodze kolorowymi ozdobami, towarzyszyć będzie smętnie wygrywany przez trębacza utwór *Beyond the sea (La mer)* – również jeden ze słynnych jazzowych standardów.

Pojawienie się w finale *Rozbijemy zabawę* niediegetycznego utworu Rodgersa pełni jeszcze jedną funkcję – podkreśla nastalą po nocnych wydarzeniach poranną ciszę. Jak pisze Zofia Lissa: „[...] cisza może być też przedmiotem pokazu w danej scenie i – pozorny paradoks – zwykle ujawniana jest przez zjawiska słuchowo uchwytnie”<sup>76</sup>.

*Blue moon*, w opozycji do *When the Saints Go Marching In*, to utwór, który musiał znaleźć się na ścieżce dźwiękowej filmu w wyniku decyzji reżysera. Pojawia się zatem jeszcze jeden problem, który zresztą został zasygnalizowany wcześniej. Postawmy sobie pytanie, czy fakt, że kompozycja Rodgersa to piosenka (obecność tekstu), jest istotny w odniesieniu do przeprowadzanej analizy. Nawet na jej gruncie posługujemy się przecież tytułem, który już sam może, choć nie musi, być ważny w kontekście zarówno tego konkretnego filmu, jak i twórczości Polańskiego w ogóle. Sprawa z jednej strony wydaje się błaha, z drugiej istnieje poważne ryzyko popadnięcia w nadinterpretację, zwłaszcza że mamy do czynienia z filmem szkolnym. Zasygnalizujmy jednak samą obecność problemu poprzez postawienie kolejnego pytania: czy gdyby akcja filmu rozgrywała się powiedzmy w południe, reżyser wybrałby inny utwór? Motyw księżycy w kontekście muzyki w twórczości filmowej Polańskiego powróci zresztą jeszcze w takich tytułach jak *Co?* oraz *Pianista*, w których wykorzystane zostaną fragmenty tej samej, prekompilowanej kompozycji, słynnej *Sonaty Księżycowej* Ludwiga van Beethovena.

Podsumowując funkcje muzyki w pierwszym udźwiękowionym filmie autora *Noża w wodzie*, zauważyć należy, że są one dostrzegalne zarówno na płaszczyźnie filmowej narracji przy jednoczesnym budowaniu dramaturgii (dynamika, linearność), jak i w odniesieniu do pionowych i bardziej poetyckich relacji z obrazem (statyka, symultaniczność). Charakterystyczne, że te pierwsze wiążą się w *Rozbijemy zabawę* głównie z muzyką diegetyczną, drugie natomiast ze *score music*.

## 1.2. Spotkanie z Krzysztofem Komedą i pierwsza filmowa trylogia Polańskiego – *Dwaj ludzie z szafą, Gruby i chudy oraz Ssaki*

Wśród ośmiu zrealizowanych przed pełnometrażowym debiutem etiud, trzy projekty autora *Noża w wodzie* tworzą razem coś, co moglibyśmy nazwać swego rodzaju trylogią. Filmy, o których mowa powstały w latach 1958-1962, a ich tytuły to *Dwaj ludzie z szafą* (1958), *Gruby i chudy (Le Gros et le maigre)*, (1961) oraz *Ssaki* (1962). I choć w roku 1959 Polański nakręcił również *Lampę* oraz swój film dyplomowy *Gdy spadają Anioły* (1959), obrazy te zostaną omówione oddzielnie ze względu na nieco odmienną estetykę oraz – co się z tym wiąże – zupełnie inny sposób potraktowania muzyki.

W filmach wchodzących w skład pierwszej trylogii Polańskiego poza kameralnością, alegorycznością i podobieństwami na płaszczyźnie konstrukcji postaci, dostrzec należy również analogie w warstwie muzycznej, która ugruntowuje niejako te pierwsze. Autorem oprawy muzycznej *Dwóch ludzi z szafą, Grubego i chudego* oraz *Ssaków* był Krzysztof Komeda. Sam fakt udziału poznańskiego kompozytora i pianisty nie przesądza jeszcze o słuszności stworzenia powyższego zestawienia – Komeda współpracował przecież z Polańskim przy dwóch innych wymienionych powyżej projektach. Kluczem, który został

---

<sup>76</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 285.

zastosowany przy takim, a nie innym doborze filmów jest, po pierwsze – wspólny dla wszystkich trzech obrazów styl muzyczny (jazz) i po wtóre – funkcje, jakie może on (przede wszystkim jako muzyka niediegetyczna) pełnić na gruncie sztuki filmowej w obrazach krótkich, pozbawionych warstwy dialogowej i nie będących filmami dokumentalnymi. Przywołane tytuły spełniają wszystkie te kryteria.

Przszczępienie jazzu na grunt sztuki filmowej, przynajmniej w Polsce, było pod koniec lat pięćdziesiątych próbą niezwykle ryzykowną, a zarazem czymś absolutnie świeżym. Dodajmy również za Romanem Polańskim, że: „[...] wraz z postępującą odwilżą jazz przestał być czymś zdrożnym”<sup>77</sup>. Przy wszystkich nowych możliwościach, jakie oferuje on sztuce filmowej, nie można jednak zapominać, że „użyty” w filmie nie przestaje być muzyką funkcjonalną, a co za tym idzie, podlega, poza muzycznymi, również – powołując się ponownie na tekst Iwony Sowińskiej – czysto filmowemu prawom. Pytanie jakie się nasuwa, torując drogę ku dalszym rozważaniom, brzmi zatem, na ile w kontekście muzyki filmowej rozwiązania, jakie zastosowali Polański i Komeda są tradycyjne, a na ile nowatorskie.

Zestawienie *Dwóch ludzi z szafą*, *Grubego i chudego* oraz *Ssaków*, to również – poprzez rozpiętość czasową, jaka dzieli poszczególne filmy – okazja do przeanalizowania ewolucji estetycznej, którą przeszli zarówno reżyser, jak i kompozytor. Zwłaszcza pierwsza i ostatnia część trylogii wydają się być pod tym względem niezwykle interesujące.

*Dwaj ludzie z szafą* to, mimo iż nakręcona poza szkolnym regulaminem, etiuda (jeszcze) studencka. Rzadko zdarza się, aby film szkolny w takim stopniu wytyczył drogę artystyczną, jak było to w przypadku Polańskiego. I choć narzędzia kontekstowe nie mogą przysłużyć właściwej analizie, warto – z uwagi na ważność filmu w odniesieniu do późniejszej twórczości reżysera – powiedzieć słów parę o okolicznościach powstania i umuzyczenia pierwszej części trylogii. Sam Roman Polański tak wspomina swoje doświadczenia związane ze ścieżką dźwiękową *Dwóch ludzi z szafą* oraz, co za tym idzie, swoje pierwsze spotkanie z Krzysztofem Komedą:

Miałem na oku kogoś, kto mógłby zapewnić *Dwóm ludziom z szafą* odpowiednią oprawę muzyczną – coś w stylu cool, na tyle niebanalnego, że podkreślałoby absurdalność sytuacji, w jakiej znaleźli się moi bohaterowie. Nie miałem jednak śmiałości zaproponować temu człowiekowi pracy nad czymś tak nieistotnym jak studenckie ćwiczenie. [...] Grupa Krzysztofa Trzcńskiego-Komedy należała do zespołów cieszących się największym powodzeniem. Komeda, lekarz z wykształcenia, stał się czołowym pianistą i kompozytorem jazzowym w Polsce. Wiedziałem, że nie pracował dotąd dla filmu i w nadziei, że taka propozycja może go zainteresować, umówiłem się z nim na spotkanie. [...] Mimo, że film nie był skończony, spodobał się Komedzie na tyle, że napisał wpadającą w ucho, pulsującą ilustrację muzyczną, tak istotną dla nastroju całości<sup>78</sup>.

Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa brzmi: dlaczego właśnie jazz? Aby na nie odpowiedzieć może warto postawić kolejne: o czym właściwie jest film *Dwaj ludzie z szafą*? Czy muzyka, w myśl tego, o czym mówił Polański, koresponduje tu w jakiś sposób z treścią filmu? Czy nie od tej płaszczyzny powinno się zacząć?

---

<sup>77</sup> R. Polański, *Roman*, op. cit., s. 116.

<sup>78</sup> Ibidem.

W pierwszej scenie widzimy spokojne morze i słyszymy delikatny szum fal. Z wody wyłaniać się zaczyna jakiś kanciasty przedmiot. Po chwili dostrzegamy wynurzających się dwóch ludzi, którzy – jak się okazuje – ów przedmiot dźwigają (absurdalność). W tym samym czasie delikatny szelest morskich fal zastąpiony zostaje czymś, co moglibyśmy nazwać jazzową kołysanką. Mężczyźni zachowują się, w najogólniejszym tego słowa znaczeniu, normalnie: próbują wejść do tramwaju, kawiarni, hotelu wreszcie zaprzyjaźnić się z dziewczynką. Nic jednak z tego wszystkiego nie wychodzi ze względu na niemal zrośnięty z głównymi bohaterami atrybut, jakim jest szafa. To ona sprawia, że protagoniści są traktowani z wrogością i to ona symbolizuje ich odmienność. Kołysanka jest tu muzycznym ekwiwalentem szafy. Utwór słyszymy w scenie, w której głównych bohaterów poznajemy, a potem towarzyszy im, pojawiając się w filmie na prawach motywu przewodniego. Jest to ich motyw muzyczny, motyw ludzi innych, nie pasujących do świata, w którym próbują się odnaleźć. Jak pisze Zofia Lissa: „Motyw przewodni nie może być tylko czymś umownym, lecz musi być muzyczną charakterystyką tego, czemu ma towarzyszyć”<sup>79</sup>. Czy Polański, w opozycji do cinéma vérité, nie nawiązuje tym razem po części do wywodzącego się z nurtu free cinema kina „młodych gniewnych”? Jak pisze Anna Śliwińska: „Muzykę jazzową i wizję świata prezentowaną przez ‘młodych gniewnych’ łączy tajemnicza więź, której podstawą nie jest proste cytowanie utworów muzycznych, lecz ich funkcjonowanie na zasadzie identyczności przekazywanych myśli i uczuć. Rzadko w przypadku korespondencji sztuk zdarza się tak niezwykła spójność myśli i sposobu patrzenia na świat”<sup>80</sup>. Czy nie podobnie rzecz się ma w przypadku *Dwóch ludzi z szafą*? Czy wizja świata, jaką prezentuje Polański nie przypomina tej z kina „młodych gniewnych”? Czy jazz – muzyka ludzi, którym zawsze trudno było żyć w zgodzie ze społecznymi normami – nie jest w omawianej etiudzie tym, co najlepiej oddaje przesłanie filmu i to bez użycia słów? Przedstawienie tematu odmienności odbywa się tylko (i aż) poprzez obraz i muzykę, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – poprzez ich syntezę. Problem ten poruszył z resztą niegdyś sam Krzysztof Komeda: „Dla mnie najważniejsza funkcja muzyki polega na tym, kiedy dany obraz bez muzyki nie mógłby w ogóle istnieć. Jeśli by się go puściło ‘na niemo’, to czuje się, że muzyka jest konieczna. Muzyka jest jakąś drugą wartością, dopiero synteza muzyki z tym obrazem stwarza całość”<sup>81</sup>. Jak pisze dalej Anna Śliwińska o funkcjach jazzu w kinie „młodych gniewnych”:

Tu po raz kolejny pojawia się punkt styyczny, łączący jazz i przestrzeń ekranową. [...] w wypadku obu sztuk odmienność [...] jest metodą twórczą. Według niektórych muzykologów jazz jest formą interpretacji, a nie stylem muzycznym. I co najważniejsze, królują w nim dwa pojęcia: rytm i improwizacja<sup>82</sup>.

Pojęcia te będą również niezwykle istotne w przypadku filmu Polańskiego, pełniąc, podobnie jak sam motyw przewodni (który na płaszczyźnie czysto muzycznej łączy się zarówno z pojęciem rytmu, jak i improwizacji) szereg niezwykle ważnych funkcji. Wróćmy zatem do sceny otwierającej film i pierwszego pojawienia się w sferze audialnej

<sup>79</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 311.

<sup>80</sup> A. Śliwińska, *Wariacje jazzowe w kinie młodych gniewnych*, „Images” 2011, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 205.

<sup>81</sup> Parafraza wypowiedzi wideo, której fragmenty zostały włączone do filmu dokumentalnego o Komedzie: *Komeda – muzyczne ścieżki życia*, reż. C. Buthenhoff-Duffy, 2009.

<sup>82</sup> A. Śliwińska, op. cit., s. 209.



pulsującej – stosując określenie Polańskiego – ilustracji muzycznej. Problem motywów przewodnich będzie bowiem niezwykle istotny nie tylko w odniesieniu do *Dwóch ludzi z szafą*, ale również dwóch pozostałych części trylogii. Sam Krzysztof Komeda jako jedną z dwóch głównych możliwości użycia muzyki w filmie wymienia właśnie technikę motywów przewodnich:

Rozróżniam dwie podstawowe możliwości zastosowania muzyki filmowej:

- 1) na zasadzie motywu przewodniego, który umiejętnie zastosowany może „obsłużyć” cały film, np. motyw trąbki w *La Strada*, który spełnia tam szereg funkcji. Taką melodyjkę najczęściej pamięta się po wyjściu z kina;
- 2) na zasadzie dania bogatego i zróżnicowanego materiału muzycznego, który będzie wpleciony w całość, nieraz w sposób bardzo subtelny i wyrafinowany. Niestety, takiej muzyki najczęściej widz nie zauważa, nie pamięta, ale i fachowiec nie zawsze dostrzeże wszystkie jej niuanse<sup>83</sup>.

Warto podkreślić, że Komeda w tym, co mówi, jest bardzo konsekwentny w odniesieniu do swojej praktyki kompozytorskiej, a rozwiązania, które przytacza stosowane są przez niego w niezwykle przemyślany i charakteryzujący się wielką dojrzałością muzyczną sposób. Jest to o tyle istotne, że *Dwaj ludzie z szafą*, jak zauważył Polański, byli pierwszym filmowym projektem, w jaki zaangażował się młody kompozytor. Co ciekawe, ani w *Grubym i chudym*, ani w *Ssakach* motywy przewodnie nie będą w takim stopniu przetwarzane w zależności od sytuacji ekranowej jak w pierwszym wspólnym filmie Komedy i Polańskiego. Fakt ten nie oznacza jednak, że kolejne obrazy będą w jakimś sensie gorsze. W dwóch następnych filmach zastosowane zostaną bowiem również inne, równie ważne w odniesieniu do całości dzieła filmowego szeroko pojęte rozwiązania muzyczne. Wróćmy jednak do problemu zastosowania motywów przewodnich w filmie. Zofia Lissa tak pisze o ich istocie:

Podstawą działania tej techniki są procesy asocjacyjne w świadomości odbiorcy filmowego, na które reżyser i kompozytor liczą. Albowiem fakt, iż dany motyw przewodni staje się nim dla danego filmu, wynika z tego, iż więź między danym obrazem, postacią, sytuacją a danym motywem muzycznym zostaje wytworzona w czasie percepcji kilku pierwszych fragmentów filmowych. To reżyser stwarza podłoże dla określonych skojarzeń widza. Każde następne powtórzenie danego motywu, nawet zmodyfikowanego, umacnia tę więź, wytwarza w nas wzmożone poczucie „znaczenia” obrazowego danego motywu. Powstaje w nas umowne skojarzenie, które działa tylko na czas danego filmu<sup>84</sup>.

Zasada ta obowiązuje we wszystkich trzech omawianych etiudach. W *Dwóch ludziach z szafą* – jak zostało to już powiedziane – pulsująca melodia na klarnet rozbrzmiewa w pierwszej scenie filmu, po chwili pojawiają się również protagoniści. Film *Gruby i chudy* otwiera co prawda obraz przedstawiający wybijającego na bębnie rytm, tytułowego Chudego, ale już po chwili, gdy w kadrze pojawia się druga, równie ważna postać, słyszymy wpadającą w ucho, ale lekko ociężałą melodię graną na saksofonie tenorowym. W *Ssakach*, na podobieństwo *Dwóch ludzi z szafą*, w chwili stopniowego wyłaniania się

<sup>83</sup> K. Komeda, op. cit.

<sup>84</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 313.

sylwetek głównych bohaterów (tym razem wodę zastąpił śnieg) w audiosferze rozbrzmiewa wesoła, niczym z filmu rysunkowego melodyjka, której linię melodyczną gra mandolina. Wszystkie trzy motywy powracają w filmach kilkakrotnie, w wersji niezmienionej lub zmodyfikowanej, a wiążą się one – zgodnie z ustaleniami Zofii Lissy – z obrazem, sytuacją i bohaterami. Obecność muzyki na zasadzie motywu przewodniego przejawia się ponadto zarówno na płaszczyźnie pionowych relacji muzyki z obrazem (symultaniczność), jaki i w dłuższym przebiegu (linearność) – główna funkcja motywu przewodniego.

*Dwaj ludzie z szafą* to, jak zostało już powiedziane, obraz, w którym motyw przewodni ulega największym modyfikacjom w zależności od sytuacji ekranowej. Warto zatem, zważywszy również na fakt, że film jest pierwszą częścią trylogii, rozpocząć analizę od tego właśnie tytułu, a dwie pozostałe etiudy, w świetle postawionego problemu, obrać za ważny kontekst.

Istotnym problemem w odniesieniu do motywu przewodniego w omawianych obrazach jest przynależność gatunkowa samej muzyki. We wstępie do tej części rozważań podjęta została próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego właśnie jazz, przy pomocy klucza historyczno-kulturowego i powołania się na tradycję kina. Tym razem istotna będzie sama konstrukcja utworu jazzowego i możliwości, jakie wynikają z zastosowania jazzu w filmie w oparciu o jego muzyczną strukturę. Ważne będą jednak nie tylko rozwiązania charakterystyczne dla jazzu, ale również bardziej ogóle elementy dzieła muzycznego (czyniące muzykę muzyką), które mogą odegrać istotną rolę w filmie.

Sama istota motywu przewodniego w filmie (powtarzalność) nie ma bezpośredniego związku z konkretnym stylem muzycznym, ale już sposób (wraz z aranżacją), w jaki ów motyw funkcjonuje w konkretnych scenach, wychodząc poza swoją główną funkcję – tak. Jak pisze Alicja Helman: „W filmie ‘motyw przewodni’ oznacza jedynie związek z jakimś elementem warstwy wizualnej, bądź emocjonalnej czy intelektualnej, natomiast nie jest modyfikowany muzycznie. Jest cytatem powtarzającym się najczęściej w formie niezmienionej, bądź w różnej szacie instrumentalnej”<sup>85</sup>. W motywie przewodnim *Dwóch ludzi z szafą* zmianie ulega jednak nie tylko warstwa instrumentalna. Komeda wprowadza również modyfikacje w obrębie: tonacji, tempa oraz metrum, dokładając przy tym, charakterystyczne dla jazzu i obecne już w pierwszym „wejściu” motywu głównego, elementy improwizacji. Wszystko to składa się nie tylko na rozumienie muzyki w przebiegu, ale również na wyposażenie jej w dodatkowe funkcje w poszczególnych krótkich, często poetyckich epizodach – wrastanie muzyki w obraz lub (określenie Komedy) „uflmowanie” muzyki. Sam kompozytor tak oto widzi ów problem:

Istnieją szanse „uflmowania” muzyki jazzowej, rozszerzenia jej możliwości wyrazowych. Można to uzyskać przez stosowanie nietypowych instrumentów, rezygnowanie z sekcji rytmicznej, różnicowanie metrum, zarzucenie sztywnej budowy formalnej ABA na korzyść przebiegów muzycznych, zależnych od potrzeb obrazu, a jednak stanowiących zamkniętą całość. Taka muzyka często już właściwie nie jest jazzem<sup>86</sup>.

Znamienne, że niektóre z rozwiązań, o których pisze Komeda, wykorzystywane są w *Dwóch ludziach z szafą* już w obrębie samych motywów przewodnich, a nie tylko

---

<sup>85</sup> A. Helman, *Rola...* op. cit., s. 77.

<sup>86</sup> K. Komeda, op. cit., s. 37.

w drugim z wymienionych przez kompozytora sposobie użycia muzyki w filmie (wpleciony w całość, zróżnicowany materiał muzyczny).

Motyw przewodni *Dwóch ludzi z szafą* pojawia się w filmie dziesięć razy w czterech różnych wersjach instrumentalnych. Najczęściej linię melodyczną intonuje klarnet (Jan 'Ptaszyn' Wróblewski), rzadziej fortepian (Krzysztof Komeda) oraz wibrafon (Jerzy Miliński). Raz melodia ta jest gwizdana. Ponadto słyszymy ją graną zarówno solo, jak i w wersjach bardziej rozbudowanych muzycznie. Każdy z tych wyborów jest rzecz jasna umotywowany sytuacją ekranową. Ważne są jednak w odniesieniu do tego zagadnienia nie tylko sceny, w których ów motyw się pojawia, ale też te, które poprzedzają jego pojawianie się w audiosferze (dramaturgia). Niemalą rolę, zwłaszcza w odniesieniu do wersji na klarnet, odgrywa element improwizacji, który pojawia się już podczas pierwszego wejścia pulsującej kołysanki.

Prześledźmy scenę otwierającą film *Dwaj ludzie z szafą* w odniesieniu do jej warstwy muzycznej, wychodząc od próby uchwycenia samej istoty utworu jazzowego:

Od muzyki europejskiej odróżniają jazz trzy zasadnicze elementy:

- swoisty, określaný słowem „swing” stosunek do czasu,
- spontaniczność i żywiołowość muzycznego wykonawstwa, w czym odgrywa rolę improwizacja,
- kształtowanie dźwięku względnie frazowanie, odzwierciedlające indywidualność wykonawcy<sup>87</sup>.

Wszystkie trzy cechy odróżniające jazz od muzyki europejskiej są obecne w utworze otwierającym *Dwóch ludzi z szafą*. Pulsująca kołysanka jest z resztą przykładem typowego utworu jazzowego<sup>88</sup>. Pytanie brzmi, czy każdy z przywołanych powyżej elementów ma swoje przełożenie na funkcje muzyki w etiudzie Polańskiego. Rozwińmy ten problem, zaczynając od definicji swingu<sup>89</sup>:

Najważniejszą cechą muzyki jazzowej jest [...] swing. Jest on swoistą zależnością metrum od rytmu charakteryzującą się występowaniem tzw. off-beatu (akcentów poza głównymi jednostkami metrycznymi) oraz nakładaniem się dwóch płaszczyzn czasowych: czasu psychologicznego (przeżywanego) i ontologicznego (obiektywnego). Czas obiektywny wyznacza w jazzie metrycznie niewzruszony rytm podstawowy. Czas przeżywany wyznaczony jest przez grę poszczególnych muzyków, której zgodność lub niezgodność z pulsem metrycznym jest przyczyną powstawania pewnego napięcia odbieranego jako swing<sup>90</sup>.

Czas przeżywany wyznacza w kołysance otwierającej *Dwóch ludzi z szafą* przede wszystkim fortepian Krzysztofa Komedy, zaś czas obiektywny wiąże się z perkusją i w mniejszym stopniu z kontrabasem. Zależności, o których mowa przekładają się na uzyskanie szczególnego rodzaju efektu w filmie. Jak postulował Krzysztof Komeda:

<sup>87</sup> <http://www.improvizacja.com.pl/wp/harmonia-w-muzyce-jazzowej-historia/> [dostęp online: 02.03.2014]

<sup>88</sup> Uściślijmy, że chodzi nam o jazz w stylu cool. Jak zwrócić uwagę sam Polański, Komeda odrzucał jazz tradycyjny.

<sup>89</sup> Termin „swing” stosować będziemy zawsze w odniesieniu do nazwy jednego z najważniejszych elementów utworu jazzowego, nigdy w nawiązaniu do odmiany jazzu, która wyodrębniła się w latach 30 dwudziestego wieku.

<sup>90</sup> <http://www.improvizacja.com.pl/wp/harmonia-w-muzyce-jazzowej-historia/> [dostęp online: 02.03.2014]

„Muzyka jazzowa odznacza się swoistym rodzajem ekspresji (bardzo potrzebnym nieraz w filmie), którego nie może zastąpić żaden inny rodzaj muzyki. Jazz stwarza możliwości uzyskania szczególnej motoryki, zjawiska bardzo cennego dla podbudowy muzycznej pewnych sytuacji w obrazie”<sup>91</sup>.

Warto odnotować, że udział kompozytora jako jednego z wykonawców stworzonej przez siebie muzyki do filmu nie jest wcale zjawiskiem powszechnym, a fakt że w nagraniu wzięło udział zaledwie sześciu muzyków ma swoje przełożenie na doniosłą rolę każdego z nich (małe zestawy instrumentalne). Melodia intonowana przez Jana „Ptaszyna” Wróblewskiego na klarncie, początkowo podporządkowana czasowi ontologicznemu, stopniowo zaczyna wchodzić w skomplikowane związki z czasem psychologicznym – napięcie pomiędzy muzykami. Wiąże się to oczywiście ze wspomnianą powyżej spontanicznością wykonawstwa, która z kolei łączy się z improwizacją.

Improwizacja jest spontanicznym uzupełnieniem i przeobrażeniem elementów ustalonych, dokonywanym w czasie gry (J. Viera, *Elementy jazzu*). Najczęściej spotykaną formą improwizacji jest w jazzie improwizacja zbiorowa, rzadziej improwizacja solowa (solo bez towarzyszenia innych instrumentów). Niezbędnym elementem muzykowania zbiorowego jest aranżacja, czyli wszelkiego rodzaju ustalenia dokonywane przed rozpoczęciem utworu<sup>92</sup>.

O związkach aranżacji z improwizacją w kontekście muzyki filmowej mówił sam Krzysztof Komeda:

Koncepcję muzyki filmowej do danego filmu mam zazwyczaj dokładnie przemyślaną, ale przy nagrywaniu pewne jej partie (bardzo rzadko całość) są improwizowane. Solista-improwizator gra patrząc na ekran, komentując niejako to, co widzi. Improwizacja ta oparta jest na ściśle określonej strukturze formalnej (harmonia, ilość taktów, metrum itd.) podanej przez kompozytora. Bywa i tak, że kompozytor proponuje improwizującemu muzykowi użycie jakiejś frazy, na której mu specjalnie zależy, poza tym pozostawiając mu całkowitą swobodę<sup>93</sup>.

Rola Komedy w improwizowanych partiach *Dwóch ludzi z szafą*, *Grubego i chudego* oraz *Ssaków*, w przypadku innych instrumentów niż fortepian, nie sprowadza się jednak tylko do podania struktury formalnej i zaproponowania frazy, wiąże się również z wykonawstwem. Napięcie, jakie się wówczas wytwarza między muzykami, co łączy się z pojęciem czasu przeżywanego, wpływa bowiem (już na płaszczyźnie wykonawstwa) na charakter improwizacji solisty. Z jednej strony zatem o charakterze improwizacji we wczesnych filmach Polańskiego przesądzają względy typowo muzyczne (napięcie pomiędzy muzykami), z drugiej filmowe (bezpośrednia inspiracja obrazem).

Tym jednak, co – zdaniem Joachima Ernsta Berendta – w największej mierze różni jazz od muzyki europejskiej jest kształtowanie dźwięku i frazowanie. Jak pisze wybitny muzykolog:

W orkiestrze symfonicznej ambicją, powiedzmy, smyczkowców jest jednorodne wykonywanie pasaży. Będzie im więc zależało, żeby każdy członek danej grupy instrumentów miał możliwie

---

<sup>91</sup> K. Komeda, op. cit., s. 36.

<sup>92</sup> <http://www.improwizacja.com.pl/wp/harmonia-w-muzyce-jazzowej-historia/> [dostęp online: 02.03.2014]

<sup>93</sup> K. Komeda, op. cit., s. 36-37.

ten sam ideał brzmienia i żeby umiał go zrealizować. Ideał ten odpowiada emocjonalnie przekazywanym normom estetycznym. Instrument musi „pięknie” brzmieć.

Stosowanie się do ogólnie obowiązujących wyobrażeń brzmieniowych nie jest głównym celem muzyka jazzowego. Muzyk jazzowy ma swój własny ton, do którego stosują się kryteria raczej wyrazowe i emocjonalne niż estetyczne. Te pierwsze istnieją niewątpliwie również w muzyce europejskiej, ale w jazzie wyraz ma przewagę nad estetyką. W muzyce europejskiej estetyka ma przewagę nad wyrazem<sup>94</sup>.

Po raz kolejny zatem pojawia się pojęcie „normy”, które znów odsyła nas do tematu filmu. Jeśli jazz jest muzyką odmieńców, nie podporządkowujących się zastanym regułom, to tym, co ilustruje tę tezę na płaszczyźnie wykonawstwa, jest indywidualny sposób kształtowania dźwięku i frazowanie. Poza wibrafonistą Jerzym Milianem żaden z członków Sekstetu Komedy nie ukończył wyższych studiów muzycznych, klarncista i saksofonista Jan „Ptaszyn” Wróblewski również<sup>95</sup>. Jego sposób kształtowania dźwięku dalece różni się od tego, który prezentują absolwenci konserwatoriów muzycznych. Nie chodzi tu o ocenę solisty, ale zwrócenie uwagi na fakt, że w odniesieniu tak do samego jazzu, jak i filmu Polańskiego, liczy się nie „piękne” brzmienie, ale własny ton.

Wejścia motywu przewodniego w wersji na klarnet pojawiają się, poza czołówką i ostatnią sceną filmu, również w krótkich epizodach ilustrujących relacje głównych bohaterów z wrogim im środowiskiem (m.in. scena opatrywania jednego z protagonistów po pobiciu). Klarnet zdecydowanie dominuje jako instrument prowadzący. Wiąże się to najpewniej z faktem, że jako instrument dęty, posiada on najwięcej możliwości w odniesieniu właśnie do wspomnianego „osobistego” kształtowania dźwięku. Motyw przewodni, pojawiający się w tej wersji instrumentalnej zawsze brzmi jednak nieco inaczej – jest albo rozbudowywany (również w oparciu o improwizację – pierwsza scena filmu) albo upraszczany (wędrowni bohaterów w kierunku amfiteatru). Jak mówił wieloletni współpracownik Komedy, trębacz Tomasz Stańko:

Prostota polega na tym, że z trzech nut można zbudować bogaty i długi utwór muzyczny [...] (Komeda) pisał zwykle jeden lub dwa motywy, zazwyczaj jeden. Potem zmieniał tonację z dur na moll, skracał go albo wydłużał. Był mistrzem w zastosowaniu lejtmotywów w filmach<sup>96</sup>.

Bardzo ciekawe w świetle problemów, które porusza Tomasz Stańko jest wykorzystanie motywu przewodniego w scenie z dziewczynką. Mamy tu bowiem klarowny przykład tego, w jaki sposób „ufilmować” muzykę, zespalając ją z obrazem poprzez ruch oraz modyfikacje w obrębie tonacji i metrum przy jednoczesnym zachowaniu melodii – muzyka nie przestaje pełnić funkcji motywu przewodniego, pomimo bardzo silnego „wrastania w obraz”. Jest to rzadki przypadek, kiedy obie sfery audialna i wizualna są równoważne względem siebie, ponieważ jedna warunkuje drugą. Melodię niezmiennie intonuje klarnet. A wygląda to mniej więcej tak:

W kadrze pojawia się klatka z ptakiem, a w warstwie muzycznej poczyna

---

<sup>94</sup> J. E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, przeł. S. Haraschin, I. Panek, Kraków 1991, s. 162.

<sup>95</sup> Muzyk studiował jednak w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie.

<sup>96</sup> Parafraza wypowiedzi wideo, której fragmenty zostały włączone do filmu dokumentalnego o Komedzie: *Komeda – muzyczne ścieżki życia*, reż. C. Buthenhoff-Duffy, 2009.

rozbrzmiewać znany już widzowi motyw – pierwsze takty grane są na klarncie solo. Kamera unosi się w górę, ukazując twarz dziewczynki, za którą, na drugim planie widzimy głównych bohaterów. Dziewczynka odwraca się w ich stronę, a potem odchodzi. W tym momencie do melodii granej solo na klarncie dołącza się perkusja, kontrabas i fortepian – tempo utworu wyznaczają niejako kroki dziewczynki. Bohaterowie podbiegają do niej, próbując następnie nawiązać kontakt. Motyw ulega w tym czasie drobnym przekształceniom melodycznym – element improwizacji. Protagonisci wskazują na swój atrybut i podbiegają do szafy, spoglądając następnie w stronę dziewczynki, która widząc ów przedmiot, odwraca się i odchodzi. Ruch głowy, który wykonuje dziewczynka, odchodząc, jest zsynchronizowany z muzyką. W tej samej sekundzie następuje przejście z trybu dur na moll, zmiana w obrębie metrum oraz stopniowe spowalnianie utworu (tempo). Odchodzącej dziewczynce ponownie towarzyszy melodia na klarnet solo, która otworzyła tę krótką scenę. Charakterystyczne, że elementy improwizacji pojawiają się wtedy, kiedy bohaterowie mają nadzieję, że zostaną zaakceptowani w świecie, w którym się znaleźli (podobnie rzecz się ma w pierwszej scenie, kiedy wychodzą z wody na ląd, rozpoczynając swoją wędrówkę). Zmianę stanu emocjonalnego bohaterów z optymistycznego i pełnego nadziei na uczucie rezygnacji i smutku ilustruje z kolei właśnie przejście z radosnej durowej tonacji na smutną mollową, rozbicie rytmu i zwolnienie tempa. Niemala jest też rola barwy, brzmienia i... frazy. Poprzez specyficzny sposób kształtowania dźwięku, klarncista może uzyskać efekt dźwiękowy przypominający nieco ludzki płacz. Jest to jednak płacz wewnętrzny diegetycznie – muzyka ilustruje smutek głównych bohaterów.

Rozwiązanie to znajduje swój pełniejszy wyraz w filmie *Ssaki*, gdzie dźwięk klarnetu w niektórych scenach można uznać za diegetyczny zewnętrznie – jeden z bohaterów zostaje uderzony w nos, a klarnet imituje jego płacz. Zmiana metrum z parzystego na nieparzyste ma również w tym filmie przełożenie na sytuację ekranową. Zabieg ten został zastosowany w scenie, kiedy jeden z protagonistów/antagonistów – w wyniku udawanej kontuzji – zaczyna poruszać się o kulach (metrum walca). Zważywszy, iż problem ten znów dotyczy motywu przewodniego, mamy do czynienia z kolejnym przykładem wyposażenia jednego utworu muzycznego (w odpowiedniej aranżacji) w wiele różnych funkcji podczas trwania jednej krótkiej sceny.

Komeda obok typowo jazzowych rozwiązań muzycznych (frazowanie, improwizacja i swing) wykorzystuje zatem (i funkcjonalizuje w dziele filmowym) możliwości, jakie daje również sama muzyka, niezależnie od jej przynależności do konkretnego gatunku czy stylu (tonacja, barwa, tempo i metrum).

Po scenie z dziewczynką motyw przewodni pojawia się w audiosferze już tylko w tych scenach, w których protagoniści albo spokojnie wędrują z szafą szukając miejsca dla siebie (dynamika), albo odpoczywają po niemiłych przygodach zbierając siły niezbędne do dalszej wędrówki (statyka). W epizodach tych poza klarnetem motyw przewodni grany jest trzy razy na fortepianie (zawsze w scenach wędrówki) i dwa razy na wibrafonie. Po raz pierwszy instrument Jerzego Miliana grający motyw przewodni słyszymy w poetyckiej scenie na molo, w której widzimy „unoszącą się na niebie” rybę. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Warto [...] sięgnąć po [...] przykład, w którym to, co prozaiczne, zyskuje nagle wymiar par excellence poetycki. Oto scena na sopockim molo. Dwaj bohaterowie siedzą na położonej plecami szafie i pożywają się. W ich niebogatym jądłospisie tego ranka pojawia się jakże prozaiczny wędzony dorsz. Wystarczy jeden zęczny zabieg oparty na iluzji odbicia w lustrze szafy i na-

szym oczom ukazuje się – pamiętny metaforyczno-symboliczny obraz z *Dwóch ludzi z szafą* ryba płynąca w chmurach<sup>97</sup>.

Charakterystyczny, szklisty dźwięk wibrafonu ów wymiar poetycki w znakomity sposób współtworzy. Podobne rozwiązanie reżyser zastosował w filmie *Gruby i chudy* – marzenie głównego bohatera o Paryżu, którego obraz zlewa się niejako z dźwiękami instrumentu Jerzego Miliana.

Polański na bazie sceny z rybą – w dalszej części *Dwóch ludzi z szafą* – podejmuje jednak z widzem swego rodzaju grę. Podczas ostatniego etapu podróży protagonistów delikatne dźwięki wibrafonu skonstrastowane zostały z obrazem brutalnie zabijanego nad strumieniem człowieka. Jest to ten moment, kiedy zrezygnowani bohaterowie decydują się wreszcie opuścić wrogi świat. O efekcie wyrazowym nie zdecydowały zatem tym razem elementy typowo jazzowe, ale prosta zmiana barwy instrumentu grającego linię melodyczną, a potem wykorzystanie zasady kontrapunktu. Gwoli ścisłości dodajmy, że po raz kolejny w przypadku jednego motywu muzycznego Polański połączył dwie główne, wyodrębnione wcześniej, funkcje muzyki. W przebiegu – zestawienia dwóch różnych scen przy wykorzystaniu tego samego utworu w tym samym opracowaniu (linearność) oraz pionowe zespolenie obrazu z dźwiękiem (dźwiękoobraz) działające na widza w sposób bardziej bezpośredni (symultaniczność) z jednoczesnym zastosowaniem zasady kontrapunktu. Przy czym pojęcie kontrapunktu odnieść można w tym wypadku zarówno do relacji muzyki z obrazem w jednej scenie, jak i roli muzyki w dłuższym przebiegu. Obecność sceny pierwszej (liryczny obraz posiłku) wzmacnia poniekąd wymowę sceny drugiej (morderstwo). W ten sposób za pomocą filmowych środków (zawierających w sobie rozwiązania czysto muzyczne) Polański pokazuje kontrast pomiędzy światem poetyckim a brutalną rzeczywistością, które w jego późniejszej twórczości nieustannie będą się z sobą ścierać. Jak pisze Alicja Helman:

Kontrapunkt postulowany przez twórców radzieckich w słynnym manifestie oznaczał asynchroniczne stosowanie obrazu i dźwięku, przy zachowaniu pełnej samodzielności obydwu wątków. Eisler, gorący zwolennik tej metody, rozróżnia trzy możliwości kontrapunktycznych zestawień w filmie:

- 1) dynamiczna, ruchliwa, szybka muzyka przy statycznym obrazie;
- 2) spokojna, delikatna muzyka przy scenach mordu, bójki, itp.;
- 3) zgodność rytmiczna muzyki i obrazu – kontrast wyrazowy i emocjonalny.

Analogii dostarczyć tu mogła jedynie muzyka, obok filmu jedyna sztuka mogąca przedstawić wielość równoległych przebiegów jednocześnie<sup>98</sup>.

Polański i Komeda wykorzystują w swoich etiudach wszystkie trzy możliwości, które za Eislerem wymienia Alicja Helman. Obok drugiego sposobu, którego przykład zastosowania został opisany powyżej, bardzo często pojawia się w *Dwóch ludziach z szafą* pierwsze rozwiązanie. Dzieje się tak między innymi w scenach, w których protagoniści próbują wejść z szafą do tramwaju, restauracji, a potem hotelu. Nie słyszymy już jednak wówczas znanej z czołówki pulsującej kołysanki, zastąpił ją motyw muzyczny charakteryzujący

<sup>97</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 178.

<sup>98</sup> A. Helman, *Rola...*, op. cit., s. 78.

się dużo szybszym tempem, z wyeksponowaną perkusją, ostrym wejściem na saksofon tenorowy i głośnymi, imitującymi bicie na alarm, dźwiękami wibrafonu.

Trzecią z wymienionych możliwości Polański uczynił główną zasadą organizującą obraz i dźwięk w filmie *Ssaki*. Zgodność rytmiczna muzyki i obrazu jest tu do tego stopnia rzucająca się w oczy (i uszy), że widz odnosi czasem wrażenie, iż ogląda film animowany. Jak pisze Zofia Lissa: „Przesadny synchronizm ukazanych ruchów w obrazie, częsty zwłaszcza w filmach rysunkowych, jest źródłem swoiście filmowo-muzycznego komizmu [...]”<sup>99</sup>. Polański posłużył się tą metodą również w swoim pełnometrażowym filmie *Piraci*. Krzysztof Kozłowski w książce o Kubricku – powołując się na Josefa Kloppenberga – stosuje w odniesieniu do omawianego problemu takie terminy jak *underscoring* oraz *mickeymousing*. Jak pisze badacz:

Przez *underscoring* należy rozumieć najwierniejsze i możliwie najbardziej synchroniczne odwzorowanie w strukturze muzycznej tego wszystkiego, co występuje w świecie przedstawionym w znaczeniu widzialnym i niewidzialnym: zdarzeń, uczuć, ruchów oraz gestów postaci itp. [...] Ekstremalną formą *underscoring* jest strategia *mickeymousing*, która oznacza nadzwyczaj precyzyjną synchronizację obrazu i dźwięku (jak to się dzieje w wypełnionych trickami filmach animowanych)<sup>100</sup>.

W *Dwóch ludziach z szafą*, próbując odnieść się do propozycji badacza, Komeda stosuje przede wszystkim zasadę *underscoringu*: scena z dziewczynką, taniec na plaży, sceny z chuliganami. W gruncie rzeczy cały pomysł na muzyczną oprawę *Dwóch ludzi z szafą* opiera się mniej lub bardziej na tej metodzie. W *Ssakach* dominuje już jednak *mickeymousing* – m. in. wspomniana wcześniej scena zranienia w nos. Najciekawszym jednak przykładem na zastosowanie w *Ssakach* strategii *mickeymousingu* jest krótki fragment (dokładnie w połowie filmu), w którym jeden z bohaterów, w wyniku zmęczenia, poczyna stopniowo tracić równowagę i upada. Każdy ruch wycieńzonego ssaka jest tu zsynchronizowany z muzyką – klarnet (solo) akcentuje nieporadne kroki, upadki oraz próby zmierzające do uzyskania przez bohatera pozycji stojącej. Chwila, w której zrezygnowany, leżący na śniegu ssak odwraca głowę jest o tyle wymowna, że (poza synchronizacją obrazu z muzyką i podkreśleniem przez nią ruchu) dźwięk klarnetu imituje, dzięki uzyskaniu szczególnego rodzaju frazy, udawane ostatnie technienie. Wielu filmowców współpracujących z Komeda często podkreślało, że dla niego w pewnym sensie wszystkie szmerzy są muzyką. W filmie *Ssaki* obserwujemy stopniowe zacieranie się granicy pomiędzy muzyką a szmerami. Co ciekawe, podobne rozwiązania dotyczące się barwy, brzmienia oraz frazowania przy wykorzystaniu wysokich rejestrów dętych drewnianych Komeda i Polański zastosują w *Balu wampirów* oraz *Dziecku Rosemary*, gdzie instrumenty muzyczne również imitować będą ludzkie krzyki, wewnętrzne diegetycznie, niemniej wywołujące zamierzony efekt na płaszczyźnie odbioru. Jak pisze Alicja Helman: „Film może zresztą nie tylko rozszczepić osobę wykonawcy i jego głos, dać swoiście przetworzoną wersję tego głosu, ale także zaprezentować nam wręcz głos syntetyczny, rysowany na taśmie, który może stać się źródłem efektów bądź groteskowych, bądź fantastycznych”<sup>101</sup>. W wypadku *Ssaków* efekt jest zdecydowanie groteskowy. Po serii opisanych zdarzeń protagonista/

<sup>99</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 394.

<sup>100</sup> K. Kozłowski, op. cit., s. 180.

<sup>101</sup> A. Helman, op. cit., s. 202.



antagonista podnosi się i zaczyna raczkować w stronę swojego kompana – ruchy rąk i nóg znów są zsynchronizowane z dźwiękami klarnetu. Zauważyć jednak należy, iż cały czas obecne są w wyżej omówionych rozwiązaniach elementy typowo jazzowe – frazowanie i improwizacja. Punktem odniesienia dla improwizatora-solisty nie jest jednak – jak to było jeszcze w przypadku *Dwóch ludzi z szafą* – muzyka (tonacja, napięcie pomiędzy muzykami) ale sam film (ruch w kadrze i konstrukcja postaci).

Sceny podobne do przytoczonej powyżej (statycznej) przeplatają się w *Ssakach* z tymi, w których bohaterowie są nawzajem przez siebie ciągnięci na sankach (dynamicznymi). Wówczas w audiosferze pojawia się melodia na mandolinę. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Kompozytor zdecydował się [...] na karkołomny zabieg połączenia z sobą dwóch całkiem różnych żywiołów wykonawczych. Jeden z nich stanowili muzycy jazzowi, drugi – grupa muzyków amatorów złożona z łódzkich mandolinistów. Ów muzyczny konflikt dwu całkiem odmiennych stylów uprawiania muzyki pozwolił Komedzie jako kompozytorowi i aranżerowi w jednej osobie wytworzyć na ścieżce dźwiękowej zamierzony dysonans<sup>102</sup>.

Charakterystyczne, że to właśnie utwór na mandolinę pełni w filmie funkcję motywu przewodniego, który – bardziej niż w *Dwóch ludziach z szafą* – podkreśla tu pewną ciągłość. A powtarzany, najczęściej w niezmienionej wersji, pojawia się w tej krótkiej etiudzie niezwykle często, wyznaczając niejako rytm wewnętrzny filmu<sup>103</sup> i w powiązaniu z niemal tymi samymi obrazami. Owa niezmienność, częstotliwość i rytm każą się zastanawiać, czy zamiast terminu motyw przewodni nie powinno się raczej zastosować terminu „refren”. Przy czym owo pojęcie funkcjonowałoby w tym konkretnym przypadku zarówno w odniesieniu do dźwięku, jak i obrazu. Wówczas *Ssaki* należałoby uznać za jeden z najbardziej muzycznych filmów Polańskiego, gdyż rozwiązania typowo muzyczne zostały tu przeniesione na grunt filmu jeszcze przed jego udźwiękowieniem – zamierzona powtarzalność niemal tych samych obrazów w podobnych odstępach czasu. Szeroko pojęta muzyczność, w odniesieniu do struktury dzieła sztuki w ogóle, obejmowałaby tu zatem dwie sfery audialną, ale także wizualną. Alicja Helman przytacza końcowy wniosek Ernesta J. Bornemana dotyczący szczególnych zależności pomiędzy dziełem muzycznym a dziełem filmowym: „Jest absolutnie możliwe wyrazić skomplikowany przebieg muzyczny czysto filmowymi środkami. Np. refren można oddać stałym powtarzaniem jakiegoś odcinka, a powracające tematy mogą być podkreślane jakimiś szczególnymi obrazami”<sup>104</sup>.

W *Ssakach* owe rozwiązania mają swoje przełożenie na samą treść filmu, który traktuje przecież o tym, że relacje międzyludzkie polegają na ciągłej walce o dominację i sprowadzają się do czystej wymiany usług – przerażająca jest jednak schematyczność, ciągłość i niezmienność tej sytuacji. W trzeciej części pierwszej trylogii Polańskiego zaobserwować można zatem, po pierwsze – przeszczepienie rozwiązań czysto muzycznych na grunt sztuki filmowej już w odniesieniu do samej struktury dzieła filmowego, i po wtóre – wyrażenie w ten sposób tematu filmu – forma stanowi treść. Problemy, o których tu mowa dobrze ujęła Alicja Helman, a słowa te pisała niespełna kilka lat po powstaniu *Ssaków*: „Filmowość współczesnej kinematografii polega nie na przeciwstawieniu tego,

<sup>102</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 193.

<sup>103</sup> por. rozważania René Claira na temat rytmu w filmie, w: A. Helman, op. cit. s. 70.

<sup>104</sup> Cyt. za: Ibidem., s. 59.

co specyficzne, prawom innych sztuk, z których korzysta sztuka filmowa, polega natomiast na sprowadzeniu do wspólnego mianownika wszystkiego, co wciąga w swój obręb, działaniu praw pojawiających się jako wypadkowa”<sup>105</sup>.

Kończąc tę część rozważań, warto również wspomnieć o funkcjach instrumentów basowych w tych scenach trylogii, które charakteryzują się szczególnym rodzajem napięcia. W *Dwóch ludziach z szafą* jest to moment pojawienia się chuliganów znęcających się nad kotem, w *Grubym i chudym* – nieudana próba ucieczki niewolnika od swego pana, w *Ssakach* natomiast scena, w której jeden z bohaterów poczyną gonić drugiego. Kontrabas gra wówczas *non legato* ciąg dźwięków, często o jednakowej wartości i wysokości, w rytmie i tempie niekiedy przypominającym bicie ludzkiego serca w chwilach zagrożenia. Fragmenty te są czasami urozmaicane prostą melodią i subtelnie wzbogacane dźwiękami innych instrumentów. Są to przykłady zastosowania drugiej z głównych, wyodrębnionych przez Komedę, metod wykorzystania muzyki w filmie – zróżnicowany materiał muzyczny wpleciony w całość. Taka muzyka – parafrazując Komedę – niekiedy przestaje być już jazzem, wrasta jednak dość mocno w „tkanek” filmu tworząc jeden, jak zostało wcześniej powiedziane, wertykalny akord.

*Ssaki* to właśnie etiuda, w której Komeda najbardziej od jazzu się oddala, po to jednak, by jeszcze bardziej przybliżyć się do filmu.

Jazz – pisze Alicja Helman – ma bowiem swoje ograniczenia nie korespondujące z całkowicie swobodnym charakterem tworzywa wizualnego. Z jednej strony chodzi tu o symetryczność okresów (12-taktowe bluesowe), z drugiej o zamknięcie tej muzyki w ramach rozszerzonego systemu dur-moll, który od dawna przestał wystarczać kompozytorom – także i tym najbardziej zacofanym – filmowym<sup>106</sup>.

Jak przyznaje z kolei sam Komeda:

W każdym filmie znajduję coś nowego dla siebie, czego nie stosowałem dotąd. Film jest dla kompozytora przygodą, dzięki której można odkryć szereg rzeczy nowych, zwłaszcza jeśli chodzi o muzykę jazzową. [...] w filmie wychodzę poza jazz. To odejście będzie czymś nowym w mojej działalności kompozytorskiej<sup>107</sup>.

Artysta wypowiadał te słowa – przypomnijmy – w roku 1961, a więc mniej więcej w czasie powstawania *Ssaków*. Nie wiemy, czy mówił o tym konkretnym filmie. Wiemy natomiast, że pomiędzy pierwszą a drugą częścią pierwszej trylogii Polańskiego, skomponował (a w przypadku jednego z filmów opracował) muzykę do jego dwóch innych etiud.

### 1.3. *Lampa* – muzyczność szmerów i „szemrana” muzyka

Dwa powstałe w roku 1959 filmy znacznie różnią się tak samą konwencją, jak i oprawą muzyczną względem omówionych wcześniej. Tytuł pierwszego z nich to *Lampa*. Jak pisze Marek Hendrykowski:

---

<sup>105</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>106</sup> A. Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968, s. 78.

<sup>107</sup> K. Komeda, op. cit., s. 38.

Ćwiczenie reżysersko-operatorskie pod tytułem *Lampa* zrealizowali w roku 1959 reżyser Roman Polański i student IV roku Wydziału Operatorskiego Krzysztof Romanowski. Zadaniem warsztatowym, jakie postawili przed sobą w tej krótkiej, niespełna siedmiominutowej etiudzie, było umiejętne zbudowanie, a następnie możliwie najbardziej sugestywne dramatyczne stopniowanie atmosfery tajemniczości i zagadkowości tego, z czym styka się na ekranie widz. Całość cechuje uderzająca jednorodność stylistyczno-kompozycyjna. Filmowa opowieść ma starannie przemyślaną i zaprojektowaną konstrukcję, której podstawową zasadę stanowi umiejętnie stopniowana progresja napięć dramatycznych<sup>108</sup>.

Opowieść o warsztacie lalkarskim, trawionym przez pożar nie byłaby jednak w ogóle interesująca, gdyby nie muzyka w opracowaniu Krzysztofa Komedy, która w owej progresji napięć dramatycznych ma spory udział. Polański po raz kolejny zdecydował się opowiedzieć historię, w której nie pada ani jedno słowo, kierując w ten sposób uwagę widza w stronę rozbudowanej ścieżki dźwiękowej. Wszystkie jej elementy: muzyka, szmery (w których skład weszły również ludzkie szepty i krzyki) oraz cisza, są w tym krótkim filmie, w odniesieniu do budowania dramaturgii niemal tak samo ważne. Jak pisze dalej Marek Hendrykowski:

Twórca *Lampy* postawił nie tylko na wizualną ekspresję filmowych obrazów. Rozbudował również, po raz pierwszy na taką skalę w swej twórczości, warstwę dźwiękową opowieści. Złożyły się na nią: w pierwszej części filmu klasyczna muzyka klawesynowa w aranżacji i wykonaniu Krzysztofa Komedy, w drugiej zaś – partie multiinstrumentalne (sola na różnych instrumentach, przede wszystkim na perkusji) przypominające ówczesne dokonania awangardowego Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, wreszcie głos kobiecy, bezsłowny szepcący niczym zaklęcie, a następnie głos męski wyrażający przerażenie tym, co się stało<sup>109</sup>.

Jako pierwsze – w warstwie audialnej – poczynają rozbrzmiewać dźwięki klawesynu, który intonuje wpadającą w ucho melodię przypominającą nieco rozrywkową muzykę osiemnastowieczną, a to za sprawą wykorzystania i wpleceniu w całość fragmentów utworu Mozarta *Eine kleine nachtmusik* (rokokowa muzyka rozrywkowa). Intrygującą kwestią wydaje się jednak wykorzystanie klawesynu. Jak pisze Nikolaus Harnoncourt: „Klawesyn jest w gruncie rzeczy instrumentem historycznym, którego rozwój zakończył się w XIII wieku”<sup>110</sup>. Owo dziwne zestawienie elementów utworu napisanego pierwotnie na kwartet smyczkowy z dźwiękami klawesynu tworzy tu pewien zamierzony – jak się wydaje – dualizm. Można bowiem wysnuć wniosek, że sama melodia (szybka, żywiołowa, klasyczna) pełni istotną rolę w budowaniu dramaturgii. Barwa natomiast (instrument kojarzący się z jeszcze odleglejszymi czasami jeśli chodzi o historię muzyki – barok) wykorzystana została do stworzenia specyficznego, charakterystycznego dla kina grozy, klimatu filmu i przywołaniu – w większym stopniu niż melodia – atmosfery dawności. Pomimo owych nietypowych rozwiązań w odniesieniu do aranżacji, wyczuwa się jednak pewną spójność tej muzyki. Zarówno bowiem poprzez melodię, jak i barwę Komeda nawiązuje do historii, a co za tym idzie wykorzystuje przyzwyczajenia widza w celu uzyskania zamierzonego efektu. Dodajmy gwoli ścisłości, iż muzyka ta została zestawiona

---

<sup>108</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 185.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>110</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 146.

z demonicznymi obrazami lalek w pierwszej części filmu oraz scenami pożaru w części finałowej. Podobne rozwiązania Polański i Komeda zastosują w filmie *Bal wampirów*, gdzie w scenie tytułowej równie ważną w odniesieniu do aranżacji rolę odegra klawesyn.

*Lampa* to, jak już zostało powiedziane, również znakomity przykład wykorzystania innych niż sama muzyka, a jednak muzycznych rozwiązań, jakie umożliwia medium filmu. Ciekawym problemem jest np. przejmowanie cech typowo muzycznych w odniesieniu do efektów szmerowych. Jak pisze Zofia Lissa:

Film może oddawać przysługujące [...] zjawiskom korelaty słuchowe w ich postaci szmerowej, realistycznej, ale może też je sublimować, stylizować muzycznie, tj. przetransponowywać na struktury, przebiegi dźwiękowe. [...] Z każdego odgłosu, szmeru, hałasu możemy wyabstrahować jego właściwości strukturalne, jego jakość postaciową i przenieść ją na materiał dźwiękowy, zachowując analogię ruchu; materiał należy do tego samego typu wrażeń zmysłowych słuchowych, tyle tylko, iż zamiast nieokreślonych wysokościowo jakości szmerowych, jest uporządkowany, dźwiękowy. Odgłosy realne i motywy muzyczne, które je ilustrują, mają wspólną rozciągłość czasową, upostaciowienie rytmiczne, strukturę dynamiczną i zasadniczą postać, a różny jedynie rodzaj materiału słuchowego, surowca<sup>111</sup>.

W scenie, w której lampy naftowe zastąpione zostają oświetleniem elektrycznym w ruch idą gwoździe i młotki, za pomocą których przybijane są kable do ścian. Uderzenia młotków są tak nienaturalne, jak muzyczne – podwójne *staccato*. Rytmiczne są odgłosy wydawane przez zegarową kukułkę oraz samo tykanie. Zabiegi te służą budowaniu napięcia w filmie.

Poza wspomnianą muzyką na klawesyn słyszymy również jego „rzępolenie” w momencie zagrożenia. Jest to sytuacja odwrotna niż w przypadku młotków – dźwięki instrumentu brzmią „nie muzycznie” gdyż pozbawione są rytmu. Takie „odwrócenia” i przetasowania w obrębie cech charakterystycznych dla muzyki i szmerów (muzyka przejmuje cechy szmerów wraz z wariantem odwrotnym) będą często stosowane przez duet Polański & Komeda w dalszej części ich wspólnej twórczości. Wszystkie te zabiegi służą jednak niezmiennie ogólnemu wyrazowi filmu, który dokonuje się poprzez zestawienie owych dźwiękowych rozwiązań z przebiegami wizualnymi.

#### 1.4. *Gdy spadają anioły* – muzyka i wspomnienia

Interesujące jest, że nawet w swoim dyplomowym filmie *Gdy spadają anioły* Polański niemal zupełnie zrezygnował z warstwy dialogowej na rzecz owych dźwiękowych rozwiązań przejawiających się w szmerach i muzyce. Można odnieść wrażenie, że autor *Noża w wodzie* celowo unika wprowadzania do swoich krótkich filmów dialogów po to, aby z filmu na film coraz lepiej rozumieć znaczenie pozostałych elementów ścieżki dźwiękowej. *Gdy spadają anioły* to film, w którym jednak dominującą rolę odgrywa warstwa wizualna, a ścieżka dźwiękowa służy niejako jej emocjonalnemu i symbolicznemu wzmocnieniu. Jak pisze Roman Polański:

Tematem miało być nudne na pozór życie jednej z tych osób, które mijamy nie zwracając na nie żadnej uwagi. Pomysł wziął się z opowiadania *Klozet babcia* Leszka Szymańskiego. Bab-

<sup>111</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 144-145.

cia klozetowa z publicznego szaletu miała mistyczne widzenie. Los takiej osoby wydawał się kwintesencją szarzyzny i monotonii codziennego życia. Nikomu nigdy nie przyszłoby na myśl przyglądać się siedzącej nad żalonym spodkiem z monetami staruszcze, o twarzy bez wyrazu, ze wzrokiem wbitym w pustkę. Któż mógłby przypuszczać, że życie tej kobiety było pełne namiętności i dramatów?

Taka była geneza filmu *Gdy spadają anioły*. Miał dać widzom wrażenie rozmachu, mimo że nie powinien przekraczać dwudziestu minut. Nade wszystko chciałem nadać mu romantyczny, niemal barokowy styl na krawędzi kiczu, tak by publiczność odebrała tę historię jako sen na jawie kobiety u schyłku życia<sup>112</sup>.

Ów kontrast szarzyzny codziennego życia z pełnymi namiętności i dramatów czasami młodości Polański uzyskuje – po raz pierwszy w swojej twórczości – poprzez zestawienie zdjęć wykonanych na taśmie czarno-białej ze zdjęciami na taśmie barwnej. Akcja filmu rozgrywa się w dwóch planach czasowych. Młodość głównej bohaterki (wspomnienia) ilustrują zdjęcia kolorowe, a monotony schyłek jej życia (teraźniejszość) – zdjęcia czarno-białe. „Pomostem” zaś pomiędzy teraźniejszością, a wspomnieniami jest... muzyka.

Jak pisze Zofia Lissa: „Nader często muzyka służy jako środek wyjawiania wyobrażeń pamięciowych, a więc wspomnień bohatera filmu, łączących się z ukazaną aktualnie sceną filmową”<sup>113</sup>. Babcia słyszy dobiegające spoza szaletu pijackie śpiewy. Przy czym istotniejsze od tego, kto śpiewa i jak śpiewa jest to, co się śpiewa – choć kontrast estetyczny również wart jest podkreślenia. Podpici mężczyźni, stąpający po oszklonym dachu szaletu intonują pieśń, którą główna bohaterka pamięta z czasów młodości. Pod względem melodycznym utwór przypomina popularny szlagier z nurtu piosenek patriotyczno-powstańczych *Rozkwitają pąki białych róż*. Pojawienie się tej melodii uruchamia mechanizm przywoływania wspomnień. Babcia zaczyna „widzieć” (w kolorze) maszerujących w rytm piosenki żołnierzy. Obraz ten jest jednak dopiero preludium do owego „snu na jawie”, który spowodowała diegetyczna melodia.

Od chwili pojawienia się umundurowanych mężczyzn, sceny wspomnień nieustannie przeplatają się z tymi ze świata realnego. Bohaterka swoimi myślami jest w ostatniej scenie filmu tak daleko, że zapomina o ponurej teraźniejszości, nie zwracając uwagi na uiszczającego zapłatę za korzystanie z toalety mężczyznę mówiącego: „Proszę, no daję Pani przecież”. Jest to zresztą jedno z dwóch zdań wypowiedzianych w całym filmie.

Muzyka – reprezentowana również przez inne melodie, o czym za chwilę – słyszalna jest na przestrzeni całego filmu tylko przez bohaterkę zatraconą we własnych wspomnieniach. Jak pisze dalej Zofia Lissa:

[...] wspomnienia reprezentowane przez muzykę wypierają [...] ze świadomości realne odgłosy ukazanej sceny. Jeśli dana muzyka istotnie nie przylega do samego obrazu na zasadzie ilustracyjności, to z tego wcale nie wynika, iż nie przylega ona do innych współczynników danej sceny, w tym wypadku do przeżyć psychicznych ukazanego bohatera<sup>114</sup>.

To właśnie w tej scenie przez sufit spada anioł, po czym słyszymy podniosły, dostoyny utwór na chór i organy z towarzyszeniem kościelnych dzwonów, który pojawił się rów-

<sup>112</sup> R. Polański, *Roman*, op. cit., s. 121.

<sup>113</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 206.

<sup>114</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 207-208.

niez w pierwszej scenie filmu. Nie mamy już jednak pewności, co do statusu ontologicznego świata przedstawionego. Sen miesza się z rzeczywistością uruchamiając kontekst metafizyczny.

Muzyka w filmie *Gdy spadają anioły* pełni najważniejsze funkcje właśnie w scenach wspomnień, gdzie dominuje również pod względem ilościowym. Obok nuconych przez żołnierzy fragmentów piosenki *Rozkwitają pąki białych róż* słyszymy również graną na flecie melodię *Ty pójdziesz górą, a ja doliną*. Przy czym linie melodyczne obu piosenek uległy pewnym modyfikacjom w odniesieniu do pierwowzorów. Możliwe, że Polański i Komeda chcieli w ten sposób ukazać dynamiczność wspomnień i niedoskonałość ludzkiej pamięci – obie piosenki rozbrzmiewają przecież „w głowie” babci i słyszymy je tak, jak bohaterka je zapamiętała. W odniesieniu do scen ze współczesności melodie te są przecież muzyką wewnętrzną diegetyczną. Sam tytuł piosenki *Ty pójdziesz górą...* może również podkreślać ważność relacji przestrzennych w filmie korespondując z kolei z jego tytułem i ostatnią sceną. Polański gra tu przecież z ustalonym porządkiem i dychotomicznym podziałem na niebo i ziemię – anioły spadają.

Ciekawe wydają się także rozwiązania instrumentalne zastosowane w filmie, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – symbolika instrumentów muzycznych. Fakt, że melodię *Ty pójdziesz górą, a ja doliną* intonuje flet, okazuje się istotny, jeśli przyjrzymy się scenie, której ta muzyka towarzyszy. Kreowana przez Barbarę Kwiatkowską, główna bohaterka w młodości, przeżywa namiętny romans z jednym z żołnierzy. Nacechowana erotycznie, liryczna scena rozgrywa się na malowniczej wiosennej łące przy stawie, do którego wpada i odpływa czapka żołnierza. Komeda odwołuje się tu do tradycji i historii muzyki; przyzwyczajęń słuchaczy oraz widzów związanych z barwą instrumentów (niemal stałych związków pomiędzy dźwiękami, a obrazami i uczuciami) ugruntowanych na przestrzeni lat. Jak pisze Nicolaus Harnoncourt:

W szesnastowiecznych intermediach pojawiła się oparta na skojarzeniach symbolika dotycząca doboru instrumentów: afekty czułe i subtelne były kojarzone z instrumentami smyczkowymi [...], ustępy pastorałne i folklorystyczne – z fletami prostymi i szałamajami, motywy erotyczne – z fletami<sup>115</sup>.

Roman Polański zastosuje bardzo podobny zabieg w filmie *Tess*, gdzie wykorzysta równie znaną polską (!) piosenkę ludową *Laura i Filon*. Melodię niezmiennie intonował będzie flet korespondując – tak jak w przypadku *Gdy spadają anioły* – z poetyckimi obrazami przyrody i historią miłosną w tle.

Relacje muzyki z obrazem w odniesieniu do problemu akordu wizualnego zostają zatem wzbogacone kontekstami symbolicznymi zarówno w odniesieniu do barwy instrumentów, jak i treści pozamuzycznych (tekst) konotowanych przez rozpoznawalne przez większość widzów i słuchaczy popularne szlagiery.

Melodie, o których mowa, pełnią również funkcje narracyjne. Pojawiają się one bowiem w scenach wspomnień kilkakrotnie, stale niemal przypominając widzowi ich główne tematy – wojnę i miłość.

Poza melodiami ludowymi (również tymi o tematyce wojennej) słyszymy w *Gdy spadają anioły* także wojskowe utwory w opracowaniu na trąbkę. Sygnały pełniące w muzyce militarnej funkcje użytkowe (m. in. fanfary wzywające do walki) są jednym z elementów

---

<sup>115</sup> N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1999, s. 40-41.

konstruowania świata przedstawionego. Podobnie jak w przypadku fletów, pojawienie się w audiosferze dźwięków trąbki odsyła widza do „opartej na skojarzeniach symbolic” – przyporządkowanie trąbki sferze wojskowej. W jednej z ostatnich scen filmu, kiedy żołnierz umiera pod jabłonią, symbolika tego instrumentu zostaje dodatkowo rozszerzona o temat śmierci. Słyszymy smutny utwór w tonacji moll, który uruchamia kontekst żałoby, reprezentowanej w muzyce przez instrumenty dęte blaszane.

Warto również dodać, że *Gdy spadają anioły*, to pierwszy film, w którym Krzysztof Komeda, dla zilustrowania sytuacji ekranowej, wykorzystał chór. Śpiew połączony z dźwiękiem organów i dzwonów kościelnych kłamruje film, wprowadzając tak istotny dla wymowy całego utworu podniosły nastrój duchowości. Potencjał, jaki drzemie w odpowiednio sfunksjonalizowanym w dziele filmowym śpiewie reprezentowanym przez chór, Komeda i Polański wykorzystają później w *Balu wampirów* i *Dziecku Rosemary*.

\* \* \*

Roman Polański w swoich udźwiękowionych etiudach przedstawia widzowi cały wachlarz metod, jakimi reżyser może się posługiwać, funkcjonalizując muzykę w dziele filmowym. Bez względu na to, czy wykorzystuje muzykę oryginalną, czy adaptowaną, diegetyczną, czy niediegetyczną, przenosi za jej pośrednictwem treści pozamuzyczne posługując się symbolem, czy też powierza jej inne, trudniejsze zadania, zawsze czyni to w zgodzie z zasadami filmowego medium i powiązaniu z obrazem. Trudno wskazać etiudę, czy nawet konkretną scenę, w której muzyka znalazłaby się przez przypadek, bądź zakłóciła w jakiś sposób to, co obraz sam mógłby przekazać. Polański wydaje się być pionierem w podejściu do niektórych problemów związanych z muzyką filmową, ale nie zabiega też o to, aby za wszelką cenę być oryginalnym. W swojej pierwszej trylogii pokazał, że język filmowy nie jest aż tak odległy od języka muzyki (co postulowali również teoretycy filmu). W wyniku swojej współpracy z Krzysztofem Komeda autor *Matni* wytworzył właściwie swój własny język opowiadania dźwiękami i obrazami, przenosząc zasady, jakimi rządzi się jazz na grunt filmu. Duża pokora i powściągliwość pozwoliła mu również pozostać tradycjonalistą odwołującym się do zakorzenionych głęboko w kulturze związków muzyki z przeróżnymi motywami i archetypami (*Gdy spadają anioły*). Polański we wczesnych fazach swojej twórczości już wie, co – w kontekście muzyki i obrazu – do czego pasuje i co ma nad czym dominować w zależności od przyjętej estetyki. Każdy motyw muzyczny pojawiający się w krótkich filmach Polańskiego pełni najczęściej więcej niż jedną funkcję w odniesieniu do całości utworu, przez co obrazy te, mimo że są krótkie i pozbawione dialogów, sprawiają wrażenie niebywale gęstych pod względem znaczeniowym. Znaczenie ukryte jest w skomplikowanych strukturach muzycznych i wizualnych, które przenikając się ze sobą tworzą jakość wyższego rzędu.

## 2. Lata 1961–1968. Pierwsze pełnometrażowe filmy Polańskiego. Jazz i jego granice w „autorskim kinie gatunków”

Jest sprawą wielce wątpliwą, czy Roman Polański w ogóle rozważał możliwość, by muzykę do jego pełnometrażowego debiutu skomponował ktoś inny niż Krzysztof Komeda. Spoglądając wstecz na wszystkie krótkie filmy twórcy *Pianisty* oraz ich – przeprowadzone w poprzednim rozdziale – analizy, można niejako zaryzykować tezę, że polski kompozytor był niemalże drugim reżyserem tych obrazów (termin powszechnie akceptowany, ale niewystarczająco pojemny znaczeniowo) – reżyserem nie tylko muzyki, ale dźwięku w ogóle (jako że efektów szmerowych filmy te były niemalże pozbawione, a jeżeli już się pojawiały, to imitowały je instrumenty muzyczne). Tak, czy inaczej udział Komedy w kształtowaniu się autorskiego tonu Polańskiego, stworzenie niemal własnego języka opowiadania w obrębie większej struktury – języka filmowego jest kwestią nie do pominięcia.

Górną cezurę drugiego etapu twórczości autora *Noża w wodzi* nie bez przyczyny stanowi data: 1968. Poczynając na *Dwóch ludziach z szafą*, a na *Dziecku Rosemary* kończąc, nazwisko Krzysztofa Komedy niemal stale towarzyszy czołówkom lub napisom końcowym filmów Romana Polańskiego. Jeżeli zdarzają się od tej reguły wyjątki, to wynikają one z przyczyn czysto prozaicznych – w czasie prac nad *Wstrętem* polski kompozytor nie otrzymał zgody na pracę w Wielkiej Brytanii z powodu protestów tamtejszych związków zawodowych. Muzykę, niejako w zastępstwie (bo po pierwsze Polański nie zrezygnował z jazzu, a po drugie wybrał artystę „rekomendowanego” przez samego Komedę<sup>116</sup>) skomponował legendarny, czarnoskóry perkusista Chico Hamilton.

Polańskiego i Komedę łączy z resztą jako artystów jeszcze jednak ważna cecha – obaj uwielbiają eksperyment i zabawę. Ich wspólne wycieczki – odkrywanie w konwencjach gatunkowych filmu<sup>117</sup> i muzyki okazji do tego, by błysnąć czymś nowym, zabierając jednak na nie podręczne bagaże wypełnione tym, co już wypracowane, stały się inspiracją dla kolejnych pokoleń ludzi filmu i muzyki, a dla kinomanów szczególnie smakowitym kąskiem. To poniekąd, z punktu widzenia wielkiej pochwały dla wolności, ale również buntu – nie wpisywania się w utarte schematy – myślenie typowo jazzowe. Jak pisze Iwona Sowińska:

---

<sup>116</sup> Zob., I rozdział książki, przypis: 39.

<sup>117</sup> Grażyna Stachówna pisze, że jeden z głównych elementów „centralnej struktury” w kinie Polańskiego: „[...] stanowi gatunkowość, a ściślej – wyrafinowana zabawa konwencjami gatunkowymi, która dokonuje się w filmach i daje podstawę do nawiązania specjalnej gry między nadawcą a widzami” – G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa-Łódź 1994, s. 129. Cytat w bardziej rozbudowanej wersji zamieszczony został również w pierwszym rozdziale książki – przypis: 55.



Modern jazz dostarczał pokoleniu powojennych artystów amerykańskich – zwłaszcza literatom i niezależnym filmowcom – alternatywnego modelu twórczości, rozumianej dotąd jako nieskrępowana autoekspresja, domena wolności i improwizacji. [...] Nasi filmowcy zwrócili się ku tej muzyce niemal dokładnie w tym samym czasie, w którym uczyniono to na Zachodzie<sup>118</sup>.

Paradoksalnie owa wolność umożliwiła także Komedzie wyjście poza sam jazz, o którym artysta wielokrotnie w kontekście pracy nad muzyką filmową mówił<sup>119</sup>, choć nie było ono w tym wypadku umotywowane autoekspresją, ale sytuacją ekranową filmów Polańskiego, który przekonywał z kolei: „Gdybym poszukiwał istoty kina tak, jak na przykład Samuel Beckett poszukiwał istoty teatru, to robiłbym wyłącznie takie filmy jak *Matnia*. Niestety, albo może na szczęście kocham życie, lubię się bawić, lubię robić filmy i dlatego właśnie zrobiłem *Nieustraszonych zabójców wampirów* i *Dziecko Rosemary*”<sup>120</sup>.

To właśnie ów dystans Polańskiego do własnej sztuki po części, a może w znacznym stopniu wywarł presję na Komedzie, który z jazzmana musiał stać się wziętym „kompozytorem horrorów”. Pisząc o tym, co „już wypracowane”, mam na myśli charakterystyczne zarówno tylko dla Komedy i Polańskiego muzyczno-filmowe rozwiązania zastosowane w ich wspólnych krótkich filmach, a powtórzone lub rozwinięte w projektach pełnometrażowych, jak i te wypracowane wcześniej przez sztukę filmową.

W trzeciej części książki interesować mnie będą właśnie owe oddźwięki (to określenie wydaje się być z kolei bardziej niż optymalne) etiud w pełnometrażowych filmach Romana Polańskiego z muzyką Krzysztofa Komedy<sup>121</sup> oraz stopniowe odchodzenie od jazzu tego drugiego, podyktowane konkretną sytuacją ekranową niezależnie od gatunku filmowego, bądź też jego wpływem na warstwę muzyczną danego obrazu. Warto również zastanowić się nad tym, na ile rozwiązania, jakie stosuje tandem Polański & Komeda w odniesieniu tak do kina gatunków, jak i kina w ogóle są konwencjonalne, a na ile ową konwencję przelamują. Momenty te – w odróżnieniu np. od filmów Quentina Tarantino – mają charakter niezwykle subtelny, toteż niekiedy bardzo trudno dokładnie je zlokalizować i opisać. Jak mówi bowiem sam Polański: „Ludzie są nazbyt przywiązani do rodzajów, do różnych konwencji, które je określają. Kiedy konwencje się rozbijają, na ogół widzowie nie są zadowoleni. Toteż konwencje należy zmieniać i burzyć z umiarem, łagodnie i delikatnie”<sup>122</sup>.

Cechą charakterystyczną filmów Polańskiego jest duża świadomość nadawcy względem potrzeb, ale też możliwości percepcyjnych odbiorcy (publiczność Polańskiego nie jest jeszcze publicznością Tarantino). Dla autora *Matni* projektowany widz wydaje się być na niezwykle uprzywilejowanej pozycji, toteż nie rezygnując z autorskości swoich obrazów, Polański dba jednocześnie o swoją widownię – chce być artystą, ale artystą zrozumiałym. Co więcej, twórcą prezentującym podobne podejście staje się, nie bez wpływu reżysera, również Krzysztof Komeda.

Swoista jazzowość filmów Polańskiego począwszy od *Noża w wodzie* a na *Dziecku Rosemary* kończąc, wydaje się być odwrotnie proporcjonalna do ich domniemanej „ga-

<sup>118</sup> I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 162-163.

<sup>119</sup> Zob., I rozdział książki, przypis 41.

<sup>120</sup> R. Polański, *Kino według Polańskiego*, rozm. M. Perez, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 32.

<sup>121</sup> Film *Wstręt* posłuży rzecz jasna za ważny kontekst, zwłaszcza przy omawianiu *Dziecka Rosemary*.

<sup>122</sup> R. Polański, *Kino według Polańskiego*, rozm. M. Delahaye, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 23.

tunkowości”. Wyrażając się bardziej precyzyjnie, od roku 1961 do 1968 ilość elementów jazzowych w muzyce Komedy do obrazów autora *Matni* stopniowo, ale systematycznie maleje, w miarę tego im więcej zaczyna je łączyć z tradycją kina gatunków. Sam Komeda, jak to już zostało powiedziane, nie uważał jazzu za uniwersalną muzykę filmową. Kompozytor wymieniał, przypomnijmy, jedynie filmy: psychologiczne, kryminalne i sensacyjne, jako te, z którymi jazz dobrze się harmonizuje. Gwoli ścisłości, dodajmy że Komeda nie mówi, może z wyjątkiem filmu kryminalnego, o klasycznym kinie gatunków. *Noż w wodzie*, *Diamentowy naszyjnik* oraz *Matnia*, to, może z wyjątkiem ostatniego, po trosze nawiązującego do tradycji kina gangsterskiego, filmy, które dość trudno wepchnąć w ramy któregoś z klasycznych gatunków filmowych, zwłaszcza jeśli chodzi o dobór i wykorzystanie muzyki. W *Nożu w wodzie* mamy zaledwie jeden „thrillerowy” motyw, który – parafrazując Iwonę Sowińską – jest najmniej ilustracyjny i najbardziej konwencjonalny<sup>123</sup>. Ale siłą oprawy muzycznej tego dzieła nie jest przecież jej dopasowanie bądź nawet korespondencja z tradycją filmowego thrillera (choć sam film posiada kilka jego wyznaczników), ale właśnie swoista jazzowość filmu, która ma swój prapoczątek w krótkich filmach autora *Pianisty*.

Polański i Komeda lubią się bawić i nie ograniczają się do jazzu, jednak zanim zaczną łamać konwencję filmowego horroru (*Nieustraszeni zabójcy wampirów*, *Dziecko Rosemary*) najpierw wyekspluują niemalże, możliwości jakie oferuje kinu sam jazz. „To najczęściej jazzowa z filmowych kompozycji Komedy – pisze o muzyce do *Noża w wodzie* Iwona Sowińska – któremu z samym jazzem było na ogół za ciasno, toteż podejmował eskapady w rejony rozrywki lub, odwrotnie, na skrzyżowaniu różnych typów muzyki poszukiwał czegoś, co byłoby jego własnym pomysłem na komponowanie na potrzeby filmu – i te właśnie próby przyniosły później najoryginalniejsze rezultaty<sup>124</sup>. Nie ignorując zatem koneksji z tradycją kina gangsterskiego w *Matni*, warto przyjrzeć się pełnometrażowemu debiutowi polskiego reżysera oraz właśnie filmowi, w którym Polański poszukuje granic kina, zwracając szczególną uwagę na problem domniemanej jazzowości tych filmów i próbując znaleźć odpowiedź na pytanie, na czym właściwie ona polega, gdzie się zaczyna i gdzie kończy.

## 2.1. Jazz i jazzowość w *Nożu w wodzie*, *Diamentowym naszyjniku* i *Matni*

Sugerując się zacytowanym fragmentem wypowiedzi Romana Polańskiego traktującej o poszukiwaniu granic kina, należałoby wyraźnie wyróżnić *Matnię* na tle całej filmowej twórczości reżysera i poświęcić temu obrazowi szczególną uwagę. Jeśli faktycznie – jak mówi Polański – „*Wstręt* był tylko środkiem wiodącym do celu, to znaczący do *Matni*”<sup>125</sup> – kluczową sprawą w kontekście ewolucji estetycznej reżysera we wczesnych latach jego twórczości, tak w odniesieniu do jego kina w ogóle, jak i muzyki, wydaje się kontekstowa analiza jego pełnometrażowego debiutu oraz filmu, który spośród wszystkich swoich obrazów pod względem artystycznym Polański najwyżej ceni<sup>126</sup>.

Zarówno wypowiedzi autora *Noża w wodzie*, jak i analizy warstwy muzycznej tego filmu przeprowadzone przez: Iwonę Sowińską, Marka Hendrykowskiego oraz Alicję Hel-

<sup>123</sup> Zob., I. Sowińska, op. cit., s. 193.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>125</sup> R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989, s. 185.

<sup>126</sup> Nowela *Diamentowy naszyjnik* będzie stanowić swego rodzaju dopełnienie.

man świadczą o rzadko spotykanej u innych reżyserów świadomości tego, na ilu poziomach w procesie powstawania dzieła filmowego istotną rolę może odgrywać muzyka. Polański wydaje się czynić nie tylko ją samą, ale również muzyczność niezwykle ważnym elementem organizacji materiału filmowego. Jak pisze reżyser:

Zastanawiałem się często nad powstawaniem muzyki. Na przykład, jak kompozytor wymyśla melodię? Przekonałem się, że sposobów jest wiele i to samo dotyczy pisania scenariuszy. Gérard [Brach] (dopisek mój – P.P) i ja wychodziliśmy od oderwanych sytuacji, nie wiedząc dokąd nas zaprowadzą. Powoli, metodą prób i błędów, omawiając daną scenę, rozwijaliśmy fragment jakiegoś wątku tak, by stanowił część w pełni skonstruowanej fabuły. Czasem w trakcie tego procesu całkowicie odstępowaliśmy od pomysłu wyjściowego. Taka była geneza *Matni* [...] <sup>127</sup>.

W pewnym sensie filmy Polańskiego zawierają muzykę już na etapie scenariusza, i choć jest to myślenie raczej metaforyczne, sama świadomość oraz porównanie pracy kompozytora z pracą scenarzysty implikuje ciekawe pytania w kontekście całego procesu twórczego; od powstania wyjściowego pomysłu, aż po prace związane z montażem i udźwiękowieniem filmu. Może stąd bierze się właśnie odczucie, że muzyka w takich obrazach jak *Nóż w wodzie* czy *Matnia* funkcjonuje w pełnej zgodzie nie tylko z ich ogólnym nastrojem, ale i strukturą, która także – jak się okazuje – ma w sobie coś z muzyczności. Jak pisze Marek Hendrykowski w swojej rozprawie o *Nożu w wodzie*:

Wbrew pozorom, wynikłym z dawno temu przyjętej, powszechnie akceptowanej drogi rozumowania, muzyka Komedy nie jest źródłem, lecz jedynie elementem jazzowości filmu Polańskiego. Właściwa mu jazzowość wynika bowiem wprost z filmowej struktury, ze szczególnego sposobu zaaranżowania składających się na nią relacji <sup>128</sup>.

Zanim jednak podejmę się analizy, której głównym zadaniem będzie prześledzenie owych związków strukturalnych muzyki jazzowej z dziełem filmowym na przykładzie *Noża w wodzie* i *Matni* warto zastanowić się, o czym te filmy opowiadają i na ile jazz koresponduje z ich tematyką. Zwłaszcza w tym aspekcie niezwykle ważnym kontekstem może okazać się nowela *Diamentowy naszyjnik*.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego jazz „wystarczył” Polańskiemu i Komедии do umocnienia tak różnych, a jednocześnie podobnych pod względem tematycznym filmów jak: *Nóż w wodzie*, *Diamentowy naszyjnik* i *Matnia*, a nie wystarczył w przypadku dwóch kolejnych, stanowi poniekąd fragment wyводу Iwony Sowińskiej:

[...] jazz był tylko jedną z możliwości do rozważenia w związku z tematyką współczesną, a jego zastosowanie nie było pozbawione działań ubocznych, z którymi filmowcy musieli się liczyć. Mimo że przywoływane przez tę muzykę skojarzenia były dość różnorodne (młodość, wolność, bunt, wielkomięskie klimaty, bezpruderyjny erotyzm, wreszcie występki – by przytoczyć te najczęściej eksploatowane), przecież nie były nieskończenie bogate, zaś cokolwiek historyczna moda na jazz skazywała je na przyspieszoną konwencjonalizację i wyjałowienie <sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> R. Polański, op. cit., s. 153.

<sup>128</sup> M. Hendrykowski, *Nóż w wodzie*, Poznań 2005, s. 59-60.

<sup>129</sup> I. Sowińska, op. cit., s. 165.

Polański wielokrotnie podkreślał, że jest nie tylko reżyserem, ale także kinomanem znającym historię filmu. Marek Hendrykowski pisze z kolei w odniesieniu do Komedy, iż: „[...] należy podkreślić, że Krzysztof był koneserem kina i znał się na filmie jak mało kto [...]”<sup>130</sup>. Kwestia tylko pozornie oczywista – Fellini przyznawał często, że nie zna klasyki kina. Sądzę, że zarówno w twórczości Polańskiego, jak i Felliniego można ów problem dostrzec. Fellini tworzył swój własny filmowy świat, nie oglądając się wstecz i nie patrząc na innych (może z wyjątkiem De Siki i jego *Cudu w Mediolanie*), Polański wręcz odwrotnie. Mimo to każdy z nich pozostaje na swój sposób oryginalny. Pozwoliłem sobie na tę krótką dygresję, by osadzić omawiane przeze mnie obrazy w nieco szerszym kontekście tematycznym. Zarówno w *Nożu w wodzie* jak i *Diamentowym naszyjniku* oraz *Matni jazz* został wykorzystany w taki sposób, by przez samą swoją obecność odesłać widza do skojarzeń wypracowanych wcześniej przez kino, a które wymienia Iwona Sowińska. Mam świadomość, iż stosuję pewnego rodzaju uproszczenie, ale jednak wszystkie te motywy możemy odnaleźć we wczesnych obrazach Polańskiego z muzyką jazzową Krzysztofa Komedy nakręconych po roku 1960: młodość, wolność, bunt – *Nóż w wodzie*; wielkomiejskie klimaty, bezpruderyjny erotyzm – *Diamentowy naszyjnik*; występek – *Matnia*.

Bezimienny Chłopak z *Noża w wodzie* reprezentuje zbuntowane pokolenie spod znaku James Deana, o czym pisano wielokrotnie. Samego jazzu (choć takie skojarzenia się nasuwają) nie musimy jednak łączyć z jego postacią, muzyka ta może bowiem również – jako importowany luksusowy „produkt” z Zachodu – być swoistym muzycznym ekwiwalentem dobrobytu reprezentowanego przez małżeństwo Andrzeja i Krystyny, dodatkiem do łodzi i stylowego auta. Erotyczną aurę *Diamentowego naszyjnika* wytworzoną przez uwodzicielskie tony saksofonu dopełnia zresztą również kontekst bezkompromisowej chęci, a może nawet instynktu nakierowanego na posiadanie, i to dodajmy, niezwykle kosztownych przedmiotów. Jazz buduje w tym filmie ponadto atmosferę Amsterdamu lat 60. Warto podkreślić jednak, że dla obu tych obrazów, w kontekście muzyki, istotne jest nie tylko miejsce, ale również czas, co w odniesieniu do jazzu podkreślała Iwona Sowińska, mówiąc o swoistym „tu i teraz”<sup>131</sup>. Nieco innego dookreślenia wymaga natomiast – poprzez swoje koneksje z tradycją kina gangsterskiego – *Matnia*. I choć wątek gangsterski jest oczywiście tylko jednym i wcale nie najważniejszym elementem, tego wszystkiego, co „składa się” na ten film, a sam jazz nie występuje w nim w tak czystej formie jak w *Nożu w wodzie*, warto w tym kontekście przytoczyć wywód Timothy’ego Scheurera, traktujący o roli, jaką odegrał ów styl muzyczny w rozwoju filmu gangsterskiego w kinie światowym:

Wykorzystanie jazzu w tych filmach jest interesujące, ponieważ, pomimo popularności dużych zespołów w latach 30 i 40, połączenie go z wątkiem gangstera może sugerować wyobcowanie tej muzyki, która nie była powszechnie akceptowana. Czerpiąc ze źródła mitologii, wciąż pozostaje ona związana z tymi z marginesu, ludźmi, którzy zawsze działali na granicy powszechnego przyzwolenia i poszukującymi, wbrew prawu, zysku w kulturze korporacyjnej. Jazz jest jednak ciągle obecny również w filmach z lat 50 i 60, i choć nie częściej niż muzyka rockowa,

---

<sup>130</sup> M. Hendrykowski, *Komeda*, Poznań 2009, s. 52.

<sup>131</sup> Zob. I. Sowińska, op. cit., s. 165.

będzie on jeszcze chętnie wykorzystywany jako muzyka tła odzwierciedlając upadek zasad moralnych w wielkomijskim świecie<sup>132</sup>.

Filmy brytyjskiego kina „młodych gniewnych”, *Windą na szafot* Louisa Malle’a z muzyką Milesa Davisa, czy *Anatomia morderstwa* Otto Premingera (muz. Duke Ellington), to tylko niektóre spośród przykładów składających się na tradycję wykorzystania jazzu w kinie światowym. Ani Polańskiemu, ani Komedzie obrazy te z pewnością nie były obce. Stosując zatem ów klucz, można powiedzieć, że obaj wykazują się sporą erudycją i na poziomie koneksji jazzu z tematyką filmu, wpisują się w pewien nurt muzyki filmowej kina światowego, pozostając tradycjonalistami. Czy są nimi jednak na innych, głębszych poziomach znaczeniowych?

Mówiąc o tematyce, a celowo unikając słowa „treść”, mam na myśli pewien zbiór gotowych, bardzo ogólnych filmowych schematów i motywów wielokrotnie eksploatowanych przez kino, które w najrozmaitsze sposoby ulegają w filmach Polańskiego swoistemu autorskiemu przetworzeniu. Nie stosuję pojęcia tematyki zamiennie z pojęciem treści z uwagi na fakt, iż w gruncie rzeczy bardzo trudno jest odpowiedzieć na pytanie, o czym tak naprawdę jest *Nóż w wodzie* czy *Matnia* bez przeprowadzenia solidnej analizy formalnej tych filmów. Marek Hendrykowski zauważa, iż w odniesieniu do *Noża w wodzie* to właśnie filmowa forma stanowi głęboką treść tego filmu<sup>133</sup>. Sądzę, że podobny problem badawczy rysuje się również w przypadku *Matni*, a muzyka nie tyle dookreśla treści tych filmów, ile je współtworzy.

Choć najczystsza ze sztuk nie jest jedynym, a na pierwszy rzut oka nawet szczególnie ważnym, elementem filmowej formy – filmy pozbawione muzyki pozostają przecież w sensie ontologicznym filmami – to jednak w przypadku dzieł, które miały największy wkład w rozwój języka filmu, odgrywała ona często niezwykle istotną rolę. Sądzę, że takimi dziełami są *Nóż w wodzie* i *Matnia*, a na interpretację, że – jak pisze Rafał Marszałek – „[...] gmach Rzeczy z pietyzmem budowany przez bohaterów *Noża w wodzie* – w *Matni* rozpada się w sposób karykaturalny”<sup>134</sup>, wpływa z pewnością również muzyka Krzysztofa Komedy. Odpowiedzi na pytanie, jaki udział w tym procesie przypada właśnie jej, postaram się udzielić w tej właśnie części mojego wywodu.

*Nóż w wodzie* to film, który dość niezłe wpisuje się w zaproponowany we wstępie podział muzyki filmowej ze względu na jej relacje z obrazem oraz rolę w budowaniu narracji i dramaturgii. I choć zaproponowana przeze mnie terminologia nieco różni się od tej stosowanej przez Iwonę Sowińską i Marka Hendrykowskiego, to właśnie ich analizy warstwy muzycznej pełnometrażowego debiutu Polańskiego posłużą mi za główny kontekst badawczy.

Kluczowym tematem muzycznym, który w filmie pojawia się aż pięć razy – właściwie moglibyśmy nazwać go motywem przewodnim – jest utwór, który nagrany w rozszerzonej wersji, otrzymał tytuł *Ballad for Bernt*, na cześć szwedzkiego saksofonisty Bernta Rosengrena, który – jako solista-improvizator – współtworzył (określenie wcale nie przesadne) muzyczną oprawę *Noża w wodzie*. Przyjrzyjmy się tej postaci oraz roli, jaką ode-

---

<sup>132</sup> T. Scheurer, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, Jefferson, North Carolina, and London, s. 86. Tłumaczenia cytatów z tekstów anglojęzycznych – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą ode mnie – P.P.

<sup>133</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Nóż w wodzie*, Poznań 2005, s. 47.

<sup>134</sup> R. Marszałek, *Polański: samotność, słabość, niewola*, „Dialog” 1967, nr 9, s. 138.

grał artysta w filmie Polańskiego. Jak pisze Iwona Sowińska, nawiązując do wypowiedzi Krzysztofa Komedy, traktującej o wyborze konkretnych muzyków-solistów do konkretnych projektów filmowych:

Improwizacja – mimo że cudza – zaczyna podlegać kompozytorskiej kalkulacji. Gdy człowiek zaprzęga potęgę żywiołu, by osiągnąć praktyczne cele, podziwiamy raczej sternika niż sterowalny żywioł. Podobnie z jazzową improwizacją (choć porównanie jej do żywiołu grzeszy zamierzoną przesadą): instrumentalista jest niewątpliwie współtwórcą, lecz twórcą pozostaje ten, kto wkalkulował jego indywidualny styl wykonawczy w swoje plany. [...] Do nagrania muzyki do filmu Polańskiego (mowa rzecz jasna o *Nożu w wodzie* – dopisek mój: P.P) Komeda wybrał saksofonistę tenorowego Bernta Rosengrena. [...] choć pod ręką miał przynajmniej jednego saksofonistę dorównującego Szwedowi klasą (o ile takie rankingi mają w ogóle sens w odniesieniu do ówczesnej elity europejskiego jazzu) – Jana Ptaszyna Wróblewskiego, którego ceniał i z którym grywał przedtem, a i potem jeszcze nie raz. Ale tutaj był mu potrzebny Rosengren – nie jakiś, choćby i wybitny improwizujący saksofonista, lecz akurat ten<sup>135</sup>.

Warto dodać, iż nazwisko Rosengrena – tworząc niejako mapę najwybitniejszych saksofonistów jazzowych w Europie – wymienia Joachim Berendt<sup>136</sup>. Niczego nie ujmując „Ptaszynowi” Wróblewskiemu (zwłaszcza w kontekście wcześniejszych wywodów na temat frazowania) styl Rosengrena charakteryzuje warta podkreślenia, zwłaszcza jak na jazzmana, niebywała czystość dźwięku. Brzmienie i sposób artykulacji, jakie cechują grę Szweda bliższe są nawet granii klasycznemu (choć sam instrument pojawił się w salach filharmonii dość późno) niż typowo jazzowemu (frazowanie) – esencją jazzowości gry Rosengrena pozostaje jednak bezsprzecznie improwizacja.

Sądzą, że to między innymi w „czystej grze” Szweda – abstrahując na razie od zagadnienia jazzowości filmu – tkwi tak duża siła poetycka obrazów, którym towarzyszy *Ballad for Bernt* i to właśnie ów temat muzyczny pełni w tych scenach nie tylko funkcje narracyjne, ale w sposób niezwykle wyrafinowany „wrasta w obraz”. Jak pisze Iwona Sowińska o roli tematów powracających w *Nożu w wodzie*: „[...] to że powracają, oprócz rutynowych funkcji ekspresywnych pozwala im dodatkowo pełnić funkcje dramaturgiczne, co polega na wyznaczaniu większych segmentów akcji”<sup>137</sup>. Myślę, że źródło owych „rutynowych funkcji ekspresywnych” tej muzyki tkwi nie tylko w niej samej, ale również w obrazie, w który ona „wrasta”, tworząc poetycki wariant „dźwiękoobrazu” – filmy ogląda się (znów słowo niedostatecznie pojemne semantycznie) przede wszystkim symultanicznie, a dopiero w drugiej kolejności linearnie. Przyjrzyjmy się bliżej owym scenom, które w świetle omawianego zagadnienia wydają się być najbardziej interesujące. Jak pisze Iwona Sowińska:

Pierwszy temat – ten, który rozwinął się w *Ballad for Bernt* – wypada uznać za główny nie tylko z tego powodu, że jest najbardziej rozbudowany i najłatwiej rozpoznawalny. Ponadto pojawia się aż cztery razy, w tym dwukrotnie w uprzywilejowanych miejscach: na początku i na końcu. Dwa pozostałe wejścia wskazują cezury, chwile spoczynku. Pierwsze towarzyszy nieruchomym portretom bohaterów opalających się w południowym słońcu. Drugie, krótsze,

---

<sup>135</sup> I. Sowińska, op. cit., s. 191.

<sup>136</sup> Zob.: J. Berendt, op. cit., s. 282.

<sup>137</sup> I. Sowińska, op. cit., s. 193.

jest akustycznym tłem dla ujęcia równie statycznego, choć skrajnie odmiennego pod względem wizualnym: pada ulewny deszcz, zmierzcha się, pasażerowie żagłówki schronili się pod pokład. Główny temat podkreśla początek i koniec zasadniczej „wodnej” części filmu, oddzielając ładową ekspozycję od części środkowej, tę zaś – od „przybrzeżnej” partii kulminacyjnej<sup>138</sup>.

Jest jeszcze piąte wejście tematu – pomiędzy czołówką, a pierwszą „chwilą spoczynku”. Z punktu widzenia narracji powtórne (drugie w kolejności) pojawienie się w audiosferze tego motywu podkreśla ważny moment, kiedy bohaterowie w pewnym sensie nie mogą już zawrócić, a miejscem akcji nie jest, jak do tej pory, stały ląd, ale – tak ważna w kontekście całej twórczości Polańskiego – woda. Scena, o której mowa, to również w odniesieniu do *Ballad for Bernt*, moment – w moim odczuciu – najbardziej poetycki i najgłębiej zapadający w pamięć właśnie poprzez ciekawe zestawienie muzyki z obrazem. Widzimy płynącą wzdłuż linii brzegowej i na tle bezchmurnego nieba łódź, której żagiel oświetlają promienie słońca. Ląd porastają pojedyncze, ustawione w szeregu drzewa. Kadr jest bardzo precyzyjnie zakomponowany, a jego złoty podział podkreśla dolna linia żagla, znajdująca się dokładnie na styku wody i lądu. To właśnie w tej krótkiej scenie ujawnia się również akwatywny charakter saksofonu – specyfika instrumentów dętych drewnianych, wykorzystywanych w celach ilustracyjnych. Tempo utworu pokrywa się ponadto z tempem płynącego jachtu, tworząc atmosferę beztrudnego żeglowania.

Czystość dźwięku Rosengrena oraz konstrukcja muzyczna utworu posiadającego wszelkie znamiona małego dzieła sztuki, ciekawie korespondują z obrazem, który – analogicznie do muzyki – wydaje się być skonstruowany zgodnie z najsurowszymi zasadami fotografii, zwłaszcza w odniesieniu do zachowania proporcji – tworząc na ekranie swego rodzaju artystyczną pocztówkę. W całym filmie odnajdziemy wiele podobnych, stanowiących niemalże muzyczno-wizualną wartość samą w sobie, scen, których istotą jest, wspólna dla sfery wizualnej i dźwiękowej, przemyślana kompozycja. Należą do nich również dwie wspomniane przez Iwonę Sowińską sytuacje ekranowe – scena, w której kamera filmuje z góry opalających się bohaterów oraz odmienna wizualnie scena deszczu, tu z kolei ujawnia się melancholijność *Ballad for Berndt* oraz funkcja jej mollowej tonacji. W czołówce oraz zakończeniu filmu motyw zyskuje ważność poprzez samo „miejsce w filmie” podkreślając jego klamrową strukturę – w scenach tych muzyka dominuje jednak nad obrazem.

*Ballad for Bernt* to jednak nie jedyny utwór muzyczny pojawiający się w *Nożu w wodzie* więcej niż raz. Jak pisze Iwona Sowińska:

W swym interpunkcyjnym działaniu wspierany jest przez drugi temat, który dwukrotnie go bezpośrednio poprzedza – gdy łódź wypływa na pełną wodę i gdy jej rejs zostaje przerwany przez ugrzęźnięcie na mieliźnie. Ten temat zbudowany jest z dwu kontrastujących części. Niepokojnej, złożonej z urwanych, repetowanych pasaży saksofonu, i pogodnej, o płynnej linii melodycznej: obiecuje przyjemność żeglowania, lecz obietnicę tę przenika niesprecyzowany niepokój<sup>139</sup>.

Utwór, o którym mowa, nagrany w rozszerzonej wersji pod tytułem *Crazy Girl*, rozpoczyna się w pierwszej scenie niepokojącym tremolo saksofonu subtelnie zapowiadającym

---

<sup>138</sup> Ibidem, s. 193-194.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 194.

niebezpieczeństwo. Słyszymy je również w scenie kolejnej, wplecione umiejętnie w te fragmenty utworu, w których szczególną rolę odgrywa improwizacja, a którym w warstwie wizualnej towarzyszy obraz niebezpiecznie przechylającej się łodzi. To jeden z tych fragmentów filmu, gdzie Polański i Komeda posłużyli się, wypracowaną jeszcze w swoich pierwszych wspólnych krótkich filmach, metodą *underscoringu*. Tym, co łączy muzykę z obrazem w tej scenie, jest bowiem przede wszystkim, nieco przesadna nawet synchronizacja obu sfer. „Solista-improwizator gra, patrząc na ekran, komentując niejako to co widzi”<sup>140</sup> – warto po raz kolejny zacytować Krzysztofa Komedę. Scen opierających się na *underscoringu* jest rzecz jasna w *Nożu w wodzie* o wiele więcej. Piśze o nich również Iwona Sowińska jako „temacikach”, których istotą jest daleko posunięta ilustracyjność:

Pierwszy z nich, towarzyszący przeciąganiu żaglówki przez szuary, jest wręcz dźwiękonaśladowczy i brzmi jakby przedrzeźniał głosy kłócących się mężczyzn. Drugi, akompaniujący niebezpiecznej wspinaczce na maszt chromatycznym, wznoszącym się pochodem obiegników, imituje ruch widoczny w kadrze. Słynna scena, w której pozostawiony sam na pokładzie chłopak desperacko usiłuje opanować żaglówkę wprawioną w ruch nagłym podmuchem wiatru, skomentowana została bebopowym fragmentem (ekspozycja trójczłonowego tematu i improwizacje), a potem dobitnie spuentowana opadającym pasażem, dodanym – niczym kropka nad „i” – gdy sytuacja znów znalazła się pod kontrolą<sup>141</sup>.

Zarówno rozwiązania opierające się na zabiegach dźwiękonaśladowczych, jak i te polegające na odzwierciedleniu ruchów i emocji poprzez muzykę (łącznie z wykorzystaniem do tego celu bebopu) pojawiły się już we wcześniejszych fazach twórczości Polańskiego i Komedy. W filmie *Ssaki* rzewne dźwięki klarnetu imitowały płacz, a szybki bebopowy temat użyty został w scenie gonitwy bohaterów<sup>142</sup>. W *Nożu w wodzie* reżyser i kompozytor udowadniają, iż rozwiązania te stosować można z powodzeniem również w pełnometrażowym filmie aktorskim, choć w niektórych przypadkach muzyka ta oczywiście przestaje być czystym jazzem.

Warto jednak jeszcze na chwilę zatrzymać się przy temacie ilustrującym scenę „walki” Chłopca z łodzią, wiatrem i wzburzoną wodą. O wyjątkowości tej kompozycji, nagranej w rozszerzonej wersji pod nazwą *Cherry*, tak oto piśze Marek Hendrykowski:

Kwintesencją wszystkich wspomnianych (również w tej książce, dopisek mój: P.P) zabiegów, w których pierwszorzędnie ważna rola przypada zjawisku audiowizualnej synestezji łączącej obraz i dźwięk w całość wyższego rzędu, staje się w filmie Polańskiego porywająco sfilmowana suita żaglowa. [...] Prosty temat stopniowo ustępuje miejsca błyskotliwym, pełnym warsztatowej maestrii, wariacjom, podczas których w całej pełni dochodzi do głosu żywioł improwizowania. Wirtuozersko sfotografowana ręką Jerzego Lipmana suita operatorska została znakomicie dopełniona przez wspaniałe solo saksofonowe w wykonaniu Bernta Rosengrena. Decydujący o stylu całego filmu element improwizacji, stale obecny w poszczególnych scenach i mikrosytuacjach dramaturgicznych *Noża w wodzie*, zostaje w ten sposób przeniesiony

<sup>140</sup> K. Komeda, op. cit., s. 36.

<sup>141</sup> I. Sowińska, op. cit., s. 193.

<sup>142</sup> Joachim Berendt, w rozdziale poświęconym charakterystyce stylów jazzu, piśze, iż do opisu bebopu stosowane były takie przymiotniki jak: „rozpędzony”, „nerwowy” czy „rwący się”. Zob.: J. Berendt, op.cit., s. 35.



na wyższe „piętro” – w wymiar jego kompozycji, nadającej całości zintegrowany, organicznie zjednoczony wyraz<sup>143</sup>.

*Cherry* jest właściwie improwizacją na temat prostej melodii, która pojawi się w scenie pożegnania Chłopca z Krystyną. Można zinterpretować ów zabieg w sposób następujący. Napięcie, które towarzyszyło zarówno tamtej, jak i innym scenom, zostaje rozładowane, a nieuporządkowany, niejasny i nerwowy konflikt – rozwiązany. Chodzi tu jednak o „zamknięcie” przede wszystkim wątku Chłopca, problem skomplikowanej relacji pomiędzy Andrzejem a Krystyną powróci bowiem w zakończeniu filmu. Jeżeli takie odczytanie owych scen nie jest nadinterpretacją, to Polańskiego i Komedę należy uznać za prekursorów stosujących w celu zobrazowania filmowej sytuacji nową metodę muzycznego opowiadania w filmie: najpierw improwizacja, potem temat, który muzycznie rzecz biorąc ją poprzedza – w przeciwieństwie do ogólnie przyjętych, również w samej muzyce, zasad. Trop ten prowadzi jednak do kolejnego problemu badawczego, związanego z debiutem Polańskiego, a opisanego przez Alicję Helman – percepcji wstecznej.

Poza *Ballad for Bernt* motywem muzycznym często powracającym w filmie jest niejazzowa melodia piosenki nuconej, gwizdanej i śpiewanej – dokładnie w tej kolejności – przez Krystynę i Andrzeja. Jak pisze Alicja Helman:

W miarę jak wzrasta napięcie i wzajemne antagonizmy między bohaterami, jazz wzmaga ów czynnik zdenerwowania, niejasności, ironii, który od początku piętnował sposób bycia obu mężczyzn i młodej kobiety. [...] Ale przecież między nią a mężem także istnieje konflikt, którego domyślamy się od początku, choć nie znamy jego charakteru ani przyczyn. Wyjaśnienie przychodzi niespodziewanie, stwarza go sytuacja muzyczna. Słowa piosenki śpiewanej przez bohaterkę na prośbę męża stanowią klucz do zagadki. Dziewczyna śpiewa o tym, jak zbyteczne są słowa między ludźmi, którzy potrafili wobec siebie kłamać i kochali się źle<sup>144</sup>.

Zanim jednak Krystyna zaśpiewa piosenkę, będzie tylko nucić jej melodię. Póki zatem jej głębsze znaczenie wynikające z tekstu pozostaje ukryte, melodia pełni jedynie rolę diegetycznego, umotywowanego prostą sytuacją ekranową tła – bohaterka opala się, nucąc. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w nieco zabawnej scenie, w której Andrzej zapomina niejako, iż „nie gwizdże się na pokładzie, bo taka jest etyka jachtowa” i jakby od niechcienia poczyna intonować tę samą prostą melodię. Dopiero kiedy Krystyna przegrywa z Chłopcem w bierki, a ten prosi ją by „za karę” zaśpiewała, ujawnione zostaje ukryte znaczenie piosenki *Kochamy się źle* (o której dopiero teraz się dowiadujemy, że faktycznie jest piosenką, a nie tylko melodią) – dodatkowy przekaz ukryty w słowach<sup>145</sup>.

A ponieważ – jak pisze dalej Alicja Helman – dla odbioru filmu wielkie znaczenie ma zasada retardacji, toteż wejście piosenki w *Nożu w wodzie* jest owym punktem zwrotnym, który pozwala nie tylko wybiegać naprzód za wątkiem akcji, ale i sięgać wstecz. Wiele scen niedopowiedzianych, niejasnych zaczynamy teraz rozumieć przez muzykę. Podobnie dzieje się, gdy długie wstępy lub zawieszono wstawki retardacyjne oglądamy nie mając do nich klucza, który zostaje nam dany znacznie później, pozwalając na zasadzie myślowego „kroku wstecz” właściwie oce-

<sup>143</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 64.

<sup>144</sup> A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 139.

<sup>145</sup> Autorką tekstu piosenki *Kochamy się źle* jest Agnieszka Osiecka.

nić dany epizod. Muzyka *Noża w wodzie*, a właściwie pełne zrozumienie jej roli i znaczenia, wymaga także percepcji wstecznej<sup>146</sup>.

Muzyczne wycucie Polańskiego przejawia się zatem na różnych poziomach senso-twórczych, o czym w kontekście użycia muzyki jako symbolu pisałem również we wstępie. I choć muzyka w *Matni*, nie dorównuje tej z *Noża w wodzie* pod względem ilościowym, to – tak jak w przytoczonych powyżej przykładach – jest niebywale bogata pod względem semantycznym.

W *Matni* mniej jest zarówno samej muzyki, jak i jazzu. Zmiana tych proporcji nie oznacza jednak, że film ten jest – dość paradoksalnie – muzycznie uboższy. *Matnia* to obraz pod wieloma względami dużo trudniejszy niż *Nóż w wodzie*, ale to właśnie zrozumienie przesłania debiutanckiego filmu Polańskiego ukrytego w muzyce wydaje się być dobrym punktem wyjścia do próby zrozumienia *Matni*. Sądzę, że analizując warstwę muzyczną nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem na Festiwalu w Berlinie filmu natrafic można na szczególny rodzaj koherencji pomiędzy tymi dwoma filmami.

W przeciwieństwie do *Noża w wodzie*, trudno jest odpowiedzieć na pytanie, który fragment muzyczny jest tematem głównym *Matni*. To z kolei implikuje kolejne – czy takowy w ogóle istnieje, a jeżeli tak, to na jakich zasadach. Jeżeli Polański w swoim trzecim pełnometrażowym filmie faktycznie szuka granic kina, to pytanie jest jak najbardziej zasadne. Technika lejtmotywów, spopularyzowana i rozbudowana przede wszystkim przez Maxa Steinera, nie musi być przecież jedynym słusznym rozwiązaniem w kontekście muzyczno-filmowego opowiadania, zwłaszcza jeśli chodzi o poszukiwanie jego nowych form. W *Matni* sama kwestia diegetyczności i niediegetyczności muzyki ma, tak sądzę, spore znaczenie w świetle tego problemu. Polański gra z przyzwyczajeniami widza, jednak – co charakterystyczne – robi to nader subtelnie, niemal niezauważenie.

*Matnię* otwiera temat muzyczny na kanwie riffowego motywu, który nie jest typowym jazzowym utworem w odsłonie bebopowej czy *cool*, jakie charakteryzowały oprawę muzyczną *Dwóch ludzi z szafą*, *Noża w wodzie* czy *Diamentowego naszyjnika*. Jazzowy jest bez wątpienia rytm (choć nie jest to typowe fortepianowe swingowanie), a wyrażając się bardziej precyzyjnie, intensywność rytmiczna oraz instrumentacja, ale pod względem konstrukcyjnym i nastrojowym temat z czołówki *Matni* przypomina również kompozycje Henry'ego Manciniego stanowiące tło muzyczne takich filmów jak *Różowa Pantera* czy *Szarada*, które także posiadają elementy jazzu, nie będąc nim jednak w stu procentach.

Utwór Komedy charakteryzuje się bardzo ciekawą kompozycją. Rozpoczyna się od wybijanego na perkusji rytmu, który nieco przypomina warkot psującego się samochodu, który z resztą pojawia się w kadrze. Następnie słyszymy prostą kilkutaktową frazę graną na gitarze basowej i powtarzaną kilkakrotnie (riff). Po kilku taktach – niczym echo – frazę tę przejmuje fortepian, poczynający intonować ją jednak w dużo wyższym rejestrze. Wówczas gitara basowa wprowadza niespodziewanie inny prosty motyw, pozostawiając ten, który sama wcześniej zainicjowała, fortepianowi. Następuje jednak trzecia zmiana, po której pierwszy temat zaczyna grać saksofon, a drugi puzon pozostawiając gitarze basowej rutynowe, drugoplanowe funkcje tego instrumentu, wzmagając przez to również ową intensywność rytmiczną. Odnosi się wrażenie, iż taki schemat mógłby być powtarzany i przetwarzany bez wyraźnie wytycznego kierunku, gdzie miałby nastąpić finał. Muzykę

---

<sup>146</sup> A. Helman, op. cit.

przerzywa bowiem dopiero diegetyczny dźwięk uderzenia samochodu o przydrożny słup.

Czy jednak motyw muzyczny otwierający *Matnię* (analogicznie do *Noża w wodzie*) będzie tematem głównym tego filmu? Na początku widz tego nie wie. Domyśla się natomiast poprzez utarte filmowo-muzyczne skojarzenia, że obejrzy najprawdopodobniej film gangsterski spod znaku filmów noir lub komedię kryminalną. Jak pisze Timothy Scheurer:

Tak jak w innych gatunkach filmowych, muzyczny motyw przewodni filmu gangsterskiego (detektywistycznego) w znacznym stopniu odpowiedzialny jest za wytworzenie nastroju i zarysowanie kontekstu emocjonalnego filmu. W związku z tym, tematy główne pierwszych filmów detektywistycznych z przełomu lat 40 i 50 zawierały w sobie elementy suspensu oraz tropów odsyłających do tematu bohaterstwa, czasami były one również połączone z muzycznymi znakami i metaforami [...]<sup>147</sup>.

Problem z *Matnią* polega jednak na tym, że żaden detektyw nie pojawia się ani razu w tej opowieści, są tylko i wyłącznie gangsterzy. Muzyka nie mniej wytwarza nastrój filmu gangsterskiego i o to chodzi Polańskiemu, przynajmniej na początku. Chodzi jednak o coś jeszcze. Muzyczną metaforą ukrytą w strukturze tego utworu jest – jak sądzę – sam problem nieustannego powtarzania (nie rozwijania) pewnych motywów bez nadania im określonego kierunku (riff), a co za tym idzie, prowadzący do nikąd. Jak zauważa Paul Werner: „[...] oryginalny tytuł [filmu – P.P.] *Cul-de-sac* zarówno w języku francuskim, jak i angielskim oznacza ‘ślepy zaułek’ [...]”<sup>148</sup>.

Polański nigdy nie ukrywał swoich fascynacji twórczością Samuela Becketta – pierwotnie tytuł omawianego filmu miał brzmieć *Nim przyjedzie Katelbach* i nawiązywać do *Czekając na Godota*. W podobnej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie sztuki Becketta, są filmowi gangsterzy – Albie i Dickie. Po nieudanym napadzie, schroniwszy się w odciętym od świata domostwie czekają na swojego szefa, który jednak, podobnie jak Godot, nigdy się nie zjawia. Motyw czekania na coś, co się nie wydarzy, a więc sytuację bohaterów odzwierciedla struktura muzyczna tematu z czołówki filmu.

Warto dodać, że *Matnia* jest bodaj pierwszym filmem Polańskiego, na ścieżce dźwiękowej którego słyszymy również puzon. To on właśnie przemycza do tej muzyki element żartu, który w filmie ma przecież również swoje miejsce. Jak pisze bowiem Joachim Berendt o tym instrumencie: „[...] elementem, który w historii jazzowego puzonu miał większe znaczenie niż w przypadku innych instrumentów i który z pewnością od samego początku stanowi część jego natury – jest humor”<sup>149</sup>.

Utwór towarzyszący pierwszej scenie *Matni*, a figurujący na płycie z muzyką do tego filmu pod nazwą *Walk on the water*, uznać można również za motyw gangsterów, to oni bowiem pojawiają się wraz ze swoimi atrybutami (stylowy, choć rozklekotany samochód i karabin maszynowy) w tym fragmencie filmu. Pytanie, czy utwór ten jeszcze powróci, oraz kolejne: czy to gangsterzy są *de facto* głównymi bohaterami filmu?

Na oba można odpowiedzieć: „i tak i nie”. W scenie ratowania Albiego, uwięzionego w zalanym przez wieczorny przyływ samochodzie, słyszymy bowiem riffowy motyw grany, tak jak wcześniej, na basie, z tym że bez motywu drugiego, z którym w czołówce

<sup>147</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 82.

<sup>148</sup> P. Werner, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal i R. Kędziński, Poznań 2014, s. 62.

<sup>149</sup> J. Berendt, op. cit., s. 243.

się przeplatał. Jego miejsce zajął inny: w tej samej szacie instrumentalnej, ale o odmiennej melodii. Ów drugi motyw grają, tym razem unisono<sup>150</sup> saksofon i puzon, do których na końcu dołącza również gitara basowa. Jak pisze Joachim Berendt:

Improwizacje są obramowane tematem granym na początku i na końcu utworu unisono najczęściej przez dwa instrumenty dęte, zazwyczaj trąbkę i saksofon (Dizzy Gillespie i Charlie Parker są archetypami). Już samo unisono – zanim jeszcze muzycy zaczną improwizować – wprowadza nowe brzmienie, nowe nastawienie. Psychologia muzyki powiada, że unisona, gdziekolwiek się pojawią – od Beethovenowskiej *Ody do radości* (a nawet wcześniej w *IX Symfonii*, w głównym motywie pierwszego tematu) do północnoafrykańskiej muzyki Beduinów oraz chó-rów świata arabskiego, oznaczają: słuchajcie, to jest nasza deklaracja. My jesteśmy tymi, którzy mówią, a wy jesteście tymi, do których mówimy, choć różnicie się od nas i prawdopodobnie jesteście naszymi przeciwnikami<sup>151</sup>.

Trudno powiedzieć na ile Polańskiemu i Komedzie chodziło o przekazanie podobnych treści. Fakt jest jednak taki, że unisono w tym utworze stanowi istotne novum w kontekście ich muzyki oraz ich filmów i należy się temu zagadnieniu przyjrzeć. W pewnym sensie sytuacja muzyczna poniekąd odzwierciedla nastawienie Dickiego – to on od tej pory będzie mówił, a George i Teresa (kolejna para bohaterów) będą słuchali. Interpretując jednak *Matnię* jako jedną wielką improwizację na temat kina, miejsce Dickiego zajmują Polański i Komeda, a miejsce George’a i Teresy – widzowie. Sam utwór pełni z resztą w *Matni* podobną funkcję, co w *Nożu w wodzie* pierwsze wejście *Crazy Girl*. W obu filmach muzyka pojawia się w niezwykle ważnych z punktu widzenia narracji miejscach w filmie (pierwsze punkty zwrotne lub przekroczenie pierwszego progu), ponadto w obu wyeksponowany jest motyw wody, który od tej pory będzie wszechobecny, pełniąc jednocześnie szereg funkcji symbolicznych.

Drugie wejście motywu gangsterskiego (zakładając, że cały czas mamy do czynienia z tym wątkiem) wykończony jest ponadto wyeksponowanym tremolo, które gra już sam puzon. Chodzi tu, podobnie jak było w przypadku *Noża w wodzie* (przechylająca się łódź), czy *Diamentowego naszyjnika* (pokusa kradzieży), o zasianie atmosfery bliżej niesprecyzowanego niepokoju – staje się on analogicznie udziałem przede wszystkim George’a i Teresy (gangster zaczyna terroryzować bohaterów) oraz widowni.

Po raz trzeci temat oparty na kanwie riffowego motywu słyszymy w chwili, gdy bohaterowie niosą rannego Albiego, a ten widząc ucharakteryzowanego przez Teresę na kobietę George’a wykrzykuje imię swojej żony – Doris. Komizm tej sceny ma również swoje muzyczne podłoże (wizualno-dźwiękowy kontrpunkt) – motyw brzmi teraz bowiem w najposępniejszej jak do tej pory tonacji (dodajmy, że w scenie tej zapada zmierzch), puzon intonuje długie, niskie dźwięki, które mieszają się z posępnymi odgłosami imitowanymi najprawdopodobniej przez specjalnie do tego celu zaaranżowane instrumenty muzyczne – specjalność Komedy.

Ostatnią, najbardziej zmodyfikowaną (bo terminy wariacja, czy improwizacja nie oddają tu istoty rzeczy), wersję motywu „gangsterskiego” słyszymy w scenie, w której George zabija Dickiego – utwór ten figuruje z resztą na płycie z muzyką do filmu pod nazwą

---

<sup>150</sup> unisono – nie jazzowy, lecz ogólnomuzyczny termin: wykonywanie tych samych nut w interwale prymy lub oktawy. Zob.: J. Berendt, op. cit., s. 498.

<sup>151</sup> J. Berendt, op. cit., s. 34.

*Dicky's Death*. Rozpoczyna go długi dźwięk grany przez saksofon i puzon unisono, a kamera Gilberta Taylora w detalu filmuje oczy Dickiego, wykonując następnie długi odjazd do planu ogólnego. Prosta melodia oparta na długich tonach (w dalszym ciągu unisono) uzupełniona zostaje następnie dźwiękami perkusji, gitary basowej oraz fortepianu, który dopiero teraz zaczyna tak na prawdę swingować. Utwór poczyna brzmieć coraz bardziej jazzowo, ale już po chwili fortepian powraca do motywu stanowiącego kanwę muzyczną wszystkich opisanych powyżej tematów. Dicki chce oddać strzał w kierunku pary bohaterów, którzy miotają się w rytm riffowego motywu, ale pada z wycieńczenia, strzelając w samochód, który wybucha.

Polanski po raz kolejny wprowadza stały motyw fabularny kina gangsterskiego, tym razem jest to zabicie gangstera. Ważne jest jednak, kto zabija i to właśnie fakt, że strzela George (któremu również należy się bliżej przyjrzeć, stosując klucz muzyczny) jest tu swoistym przełamaniem konwencji.

Niediegetyczne jazzowe dźwięki, wraz z wprowadzonym po raz ostatni w filmie riffowym motywem (zamknięcie wątku gangstera) poczynają stopniowo ustępować dźwiękom diegetycznym – strzały, krzyki i pożar. Jak pisze Timothy Scheurer w kontekście scen kulminacyjnych w filmach gangsterskich:

Muzyki w scenach przemocy powinno być stosunkowo niewiele, składa się ona najczęściej z rytmicznych układów i akordów dysonansowych. Jeżeli sekwencja jest dłuższa, musi zostać spełniony pewien warunek: sceny przemocy zawierają sporo dźwięków diegetycznych np.: niszczenia mebli, tłuczenia szkła, strzałów, ciosów itp. W związku z tym muzyka może bardzo łatwo przepaść lub, co gorsza, zredukować dramatyczny wymiar tych scen, które budowane są przeciwieście głównie poprzez dźwięki diegetyczne. Choć sceny przemocy wydają się naturalnie domagać muzycznego akompaniamentu, zwłaszcza w filmach science fiction, w filmach realistycznych zabiegi kompozytorskie mogą okazać się niepożądane i, w efekcie, mieć niekorzystny wpływ na film w kontekście zamierzeń reżysera<sup>152</sup>.

To właśnie kwestia diegetyczności, tym razem w odniesieniu do muzyki wydaje się być ważna w kontekście drugiej pary bohaterów – George'a i Teresy, którzy w opozycji do Dickiego i Albiego nie są postaciami „wyjętymi” z kina gangsterskiego. Więcej, nie wydaje się również konieczne odwoływanie się w ich przypadku do kina gatunków w ogóle – są to bowiem postacie, jak się wydaje, przynależne do kina... „Polanckiego”.

Oprawa muzyczna *Matni* składa się jak gdyby z dwóch segmentów. Pierwszy tworzą opisane powyżej tematy na kanwie riffowego motywu, które kojarzyć należy z Dickie'm i Albie'm, a które wpisują się nieźle (zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i dramaturgicznym) w tradycję wykorzystania muzyki w klasycznym kinie gangsterskim. Warto jednak podkreślić, że na przestrzeni całego filmu nie odnajdziemy ani jednej sceny, w której temat gangsterski byłby powtórzony w sensie dosłownym. W przeciwieństwie do *Ballad for Bernt*, zawsze słyszymy go bowiem w wersji nieco zmodyfikowanej, a tym, co spleta je wszystkie jest jedynie prosta powtarzająca się kilkutaktowa fraza, na kanwie której budowane są kolejne, za każdym razem nowe melodie.

Druga grupa tematów, a właściwie jeden temat pojawiający się w różnych wariantach w pięciu różnych scenach w filmie, to prosta, niejazzowa melodia, w której Komeda wykorzystał metrum walca. To właśnie z tym utworem, wprowadzonym po raz pierwszy

---

<sup>152</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 93-94.

w scenie, w której poznajemy George'a i Teresę, wiąże się problem diegetyczności i jej przełożenia na treść filmu, a także nowych rozwiązań w odniesieniu do poszukiwania granic jego języka.

Tak jak w przypadku piosenki *Kochamy się źle z Noża w wodzie*, głębokie znaczenie walca z *Matni* również ujawni się dopiero w drugiej połowie filmu, a wersję finałową, także analogicznie do debiutu Polańskiego, poprzedzi gwizdanie. Słyszymy je jeszcze zanim bohater intonujący melodię pojawi się w kadrze. Pierwsze wprowadzenie motywu, podobnie jak w *Nożu...*, umotywowane jest prostą sytuacją ekranową – bohater gwizdże szukając czegoś, jest to jak się później okazuje wiadro w krewetkami. Obserwujemy scenę, w której zarysowane zostają relacje pomiędzy parą kolejnych postaci Teresy i George'a. Pomimo iż są one – co pokażą kolejne sceny – bardziej skomplikowane, już teraz zaczynamy zdawać sobie sprawę z „problemów z męskością” George'a.

Na kolejne wejście tematu, który swoim gwizdaniem zainicjował bohater, Polański każe nam czekać aż do początku drugiej połowy filmu. Po wyraźnym zaznaczeniu swojej dominacji nad George'em i Teresą oraz śmierci Albiego, Dickie wspomina kompana spoglądając na jego rzeczy – rozbite okulary i zegarek, a następnie wychodzi przed dom jeszcze raz zobaczyć miejsce pochówku kolegi. Grób obsiadły kury, których Dickie we właściwy sobie sposób się pozbywa, a przestrzeń dźwiękową sceny poczyną wypełniać znany nam już za sprawą George'a temat – tym razem linię melodyczną grają organy Hammonda. Ciekawie rysuje się w omawianej scenie problem statusu tej muzyki – jej przynależności bądź nieprzynależności do świata przedstawionego filmu. Mogą być to bowiem zarówno dźwięki dobiegające z wnętrza „fortecy” Geoga jak i z kadru (muzyka niediegetyczna).

Poprzez skrót montażowy przenosimy się do wnętrza zamku, w którym Dickie, w obecności domowników ładuje broń, po czym kieruje w stronę Teresy polecenie: „Wyłącz tę cholerną muzykę. Rzygać się od niej chce”. Dopiero teraz uświadamiamy sobie, że źródło tkwi w świecie przedstawionym filmu. Niejasność tego, skąd dobiegają dźwięki w scenie przy grobie Albiego w odniesieniu do sceny we wnętrzu zamku, może być również elementem zabawy filmową formą.

Sam utwór ma jeszcze inną, ważną w kontekście treści filmu właściwość – brzmi nieprzyjemnie, groteskowo, w ten sposób podkreśla sytuację, w której znalazł się nie tylko gangster, ale wszyscy bohaterowie filmu – każdy z nich tak naprawdę w filmie ponosi klęskę.

Związki *Matni* z projektem *Gruby i chudy* to nie tylko nadanie „filmowemu Godotowi” nazwiska Andrzeja Katelbacha, który zagrał tytułową rolę w tym drugim, nie tylko fakt, że kołyszący się na bujanym fotelu Dickie kołysze się i jest filmowany dokładnie tak jak filmowy Gruby, a motyw pana i sługi Polański konsekwentnie prowadzi w obu filmach. Do pierwszej francuskiej produkcji Polańskiego nawiązuje w swojej muzyce również Komedą i to na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze w warstwie wykonawstwa, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – świadomemu dążeniu do tego, by muzyka brzmiała nieprzyjemnie, była tak groteskowa jak sytuacja bohaterów obu filmów. Pamiętamy słynne sceny zabawiania Grubego pseudoartystycznymi występami muzycznymi jego sługi – granie w sposób daleki od wirtuozerii na różnych instrumentach muzycznych. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Rezultat muzyczny, jaki osiągnął w tym filmie Komedą, daleko wykracza poza obiegowe standardy muzyki filmowej. Nie chodzi tu wcale o piękny motyw przewodni, lecz o efekt ostrego

dysonansu dźwiękowego, jaki wywołuje potworne rzępolenie Chudego na skrzypcach. Trzeba doprawdy niezwyklej odwagi i jednocześnie niezachwianego poczucia własnej wartości, aby tak strasznie fałszować i tak źle grać, będąc znakomitym muzykiem. Jedyne wspomniany leitomotiv przekonuje ostatecznie widza, że kompozytor i wykonawca muzyki do *Grubego i chudego*, mimo wiolinowej katastrofy, która torturuje nasze uszy, był jak zwykle w dobrej formie<sup>153</sup>.

Podobnie, choć nie tyle z uwagi na wykonawstwo, co nieprzyjemną barwę dźwięku jest w przypadku walca z *Matni* w wersji na organy Hammonda. Muzyka może jednak, a nawet musi, być nieprzyjemna dla ucha, jeśli celem nadrzędnym jest jej funkcjonalność w filmie i jeżeli tego akurat wymaga dana scena.

Kolejnym muzycznym punktem, do którego odnoszą się Polański i Komeda w związku z *Grubym i chudym* jest w walcu z *Matni* melodia do złudzenia przypominająca w niektórych swoich fragmentach, a zwłaszcza w jej drugiej części wspomniany przez Marka Hendrykowskiego motyw przewodni z tej właśnie krótkometrażówki. Oba utwory różnią się natomiast przede wszystkim pod względem barwy i rytmu. Warto podkreślić, że w odniesieniu do *Matni* Komeda realizuje kilka funkcji względem filmu w obrębie jednego już tylko utworu – w *Grubym i chudym* potrzebował ich kilku.

Walc konsekwentnie zachowuje swój diegetyczny wymiar, tak jakby twórcom zależało na jego egzystowaniu w filmie w wariacie – nawiązując do analizy *Noża w wodzie* autorstwa Iwony Sowińskiej – mniej szlachetnym, w opozycji do muzyki niediegetycznej. Taki zabieg pozwala jednocześnie na umotywowane sytuacją ekranową przetworzenia dźwiękowe i uzyskanie efektu (jakby sama nieprzyjemna barwa nie była wystarczająca) karykatury.

Dzieje się tak w dwóch kolejnych scenach, którym temat ten towarzyszy, albo może dokładniej – które współtworzy. Teresa i Dickie przyrządzają w kuchni omlety dla, przybyłych niedawno z kilkuletnim chłopcem, gości. W audiosferze pojawia się znany nam już temat – znów w wersji na organy Hammonda – słyszą go również bohaterowie. Po chwili muzyka zaczyna się zniekształcać, zaczyna nienaturalnie przyspieszać względem obrazu, tak jakby pojawił się techniczny problem z emisją ścieżki dźwiękowej filmu. Czy jest to kolejne granie reżysera z przyzwyczajeniami widza? Całkiem możliwe. Teresa wybiega z kuchni i zauważa dziecko majstrujące przy gramofonie. Kobieta wyłącza go, po czym zdejmując płytę, której się przygląda – widzimy ją w detalu oczami Teresy. Na powierzchni nośnika zauważyć można długą falowaną rysę oraz widzianą „do góry nogami” etykietę z nazwiskiem artysty – Thelonious Monk. Zamierzone?

Muzyka staje się zatem jeszcze bardziej groteskowa dzięki ingerencji nie kompozytora, ale bohatera filmu, czyli w konsekwencji reżysera. Dzieje się tak jednak poprzez wykorzystanie do tego celu elementów świata przedstawionego, które musiały zostać wprowadzone już na etapie scenariusza.

Po wyjeździe gości Teresa ponownie nastawia płytę. Przez moment melodia brzmi tak jak na początku, po chwili zniekształca się ponownie, tym razem jednak nie słyszymy analogonu muzycznego samego procesu niszczenia w formie przyspieszonego tempa utworu, ale muzyczną konsekwencję tego czynu – poprzez rytmiczne cofanie się igły powtarzany jest nieustannie ten sam krótki kilkufrasowy fragment, który muzycznie rzecz

---

<sup>153</sup> M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)Rusing the Holocaust Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 191.

biorąc brzmie w odniesieniu do swojej struktury tak jak znany nam już riffowy motyw gangsterski. Istotą jest powtarzalność.

Ostinato (bo na określenie systematycznego powtarzania kilkutaktowej frazy powinniśmy zastosować w tym przypadku termin ogólnomuzyczny, a nie jazzowy) generowane jest zatem nie przez kompozytora, ale przez reżysera wykorzystującego do tego celu medium płyty oraz sposób jej odczytu (igła gramofonowa). Obserwujemy w analizowanej scenie ciekawy przypadek wpływu medium (płyty analogowej) na muzykę oraz wpisanie i sfunkcjonalizowanie tego procesu w obręb kolejnego medium – medium filmu. Rysuje się tu ciekawy z medioznawczego punktu widzenia problem badawczy, który jednak nie może – z racji istnienia innych ważniejszych z naszego punktu widzenia zagadnień – zostać szerzej omówiony. Poprzestańmy zatem na przedstawieniu pytań, które postawił Werner Faulstich: „Jak przekazywana jest muzyka, jakie znaczenie ma sposób przekazu dla jego treści [...]? Można teraz zapytać precyzyjnie: Za pomocą jakich mediów przekazywana jest muzyka, jakie znaczenie mają poszczególne media dla samej muzyki [...]”<sup>154</sup>.

Teresa wyłącza gramofon i wyjmuje płytę, ale skaza pozostaje. Świat bohaterów poza tym, że – parafrazując Rafała Marszałka – rozpada się w sposób karykaturalny, nie umożliwia im również wyjścia z tej sytuacji, co ilustruje ostinato oraz nieusuwalna rysa na płycie. Wszyscy są bowiem w matni, czy też – sugerując się dokładniejszym tłumaczeniem tytułu – ślepej uliczce.

Po raz piąty walc słyszymy w ostatniej scenie filmu, w której opuszczony przez wszystkich George, najpierw biegnie brzegiem morza, a potem usadowiwszy się w pozycji embrionalnej na wystającym z wody kamieniu (jakby tylko to pozostało już – w sensie metaforycznym – z jego fortecy) desperacko wykrzykuje imię swojej pierwszej żony Agnes. Melodię walca na początku gra puzon, a później, aż do wygaśnięcia napisów końcowych, ponownie organy Hammonda. Wykorzystanie instrumentacji z tematu gangsterskiego, ale w powiązaniu z „melodią George’a” może sugerować ostateczne podsumowanie obu wątków, a ponowne wprowadzenie organów – (zważywszy na uprzywilejowane miejsce w filmie) uogólnienie – klęska stała się udziałem wszystkich. Nie ma tu – jak w przypadku bohaterów *Noża w wodzie* – dwóch możliwości wyjścia z sytuacji, sytuacja jest kompletnie beznadziejna.

Świat bohaterów *Matni* „rozpada się w sposób karykaturalny” i taka jest też – wymagająca pełnego zrozumienia poprzez percepcję wsteczną – treść filmu, ukryta w melodii początkowo gwizdanej przez George’a. Rozwiązania zagadki nie przynoszą jednak słowa piosenki, ale odsyłający widza do bardziej ogólnych przyzwyczajęń estetycznych, a uchwycony w innym kluczu semantycznym sposób aranżacji utworu przy jednoczesnym wykorzystaniu możliwości, jakie daje umiejętne posługiwanie się motywem mediów analogowych (wraz z ich wpływem na muzykę) w procesie kształtowania świata przedstawionego filmu.

Jeżeli muzyka z *Noża w wodzie* była – parafrazując Iwonę Sowińską – najczyściej jazzową z filmowych kompozycji Komedy, a była, to oprawa muzyczna *Matni* jest czymś w rodzaju muzycznego pomostu łączącego jazzowy etap twórczości Polańskiego z jego autorskimi propozycjami na kino gatunków, w których obaj artyści poszukują nowych rozwiązań. Z jednej strony bowiem w trzecim pełnometrażowym filmie autora *Pianisty* jazz da się „wysłyszeć”, z drugiej jednak jest to już muzyka nie tylko bardziej filmowa,

---

<sup>154</sup> W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początku do dziś*, przeł. M. Kasprzyk „Images” 2009-2010, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 16.



ale odsyłająca poprzez elementy swojej konstrukcji (przez co stopniowo przestaje być jazzem) bezpośrednio do tradycji kina gangsterskiego. Polański stopniowo przybliżając się do kina gatunków, wybrał zatem na początek takiego jego przedstawiciela, który „toleruje” jeszcze pewne elementy jazzowości w muzyce... w przeciwieństwie do kolejnego projektu reżysera.

## 2.2. *Nieustraszeni zabójcy wampirów i Dziecko Rosemary*, czyli filmowe wyzwanie dla jazzmana, który przestaje nim być

Nakręcony we włoskich Dolomitach brytyjsko-amerykański film polskiego reżysera otwiera nowy rozdział w życiu i twórczości Polańskiego. *Nieustraszeni zabójcy wampirów* to obraz przełomowy nie tylko pod względem wizualnym (kolor), ale także muzycznym (niemal całkowite odejście od jazzu). Wpływ na obie warstwy uwarunkowany jest natomiast (pomijając względy finansowe) konwencją gatunkową, którą Polański już wcześniej z dobrym skutkiem wykorzystał we *Wstręcie*, a później w *Dziecku Rosemary*. I choć sam reżyser twierdzi, że nakręcił swoje dwa amerykańskie filmy z zupełnie innych powodów niż *Matnię* – nie chodziło tym razem o szukanie granic kina, ale o czystą zabawę – to, jednak warto powtórzyć za Stuartem Wilsonem, że: „Roman to bardzo głęboka woda, która udaje płytką wodę”<sup>155</sup>.

Horror to jeden z tych gatunków filmowych, który potrzebuje muzyki jak ryba wody, bez względu na to, czy zło czai się pod postacią wampira (*Nieustraszeni zabójcy wampirów*), czy diabła (*Dziecko Rosemary*). Tym, co w tekście filmowego horroru dobrze odzwierciedla charakterystyczny dla tego gatunku dualizm i wzmacnia poczucie zagrożenia jest bowiem właśnie muzyka. Ale sama kategoria gatunku wydaje się być niewystarczająca, by zrozumieć muzyczne zasady, jakimi rządzi się horror. Polański wpisuje się bowiem swoimi dwoma filmami w ramy jednego z narracyjnych paradygmatów filmowego horroru, który zgodnie z zasadą, iż „ewolucja gatunków dokonuje się przez innowację nierozłącznie związane z tym, co już istnieje, ze wzorcem gatunkowym”<sup>156</sup> wyodrębnia Andrew Tudor, nazywając go narracją „inwazyjną” (Invasion narrative). Jak pisze Timothy Scheurer:

Ten paradygmat pozornie wyrasta z typologii opartej na opozycji: wewnętrzny-zewnętrzny i odnosi się nie tylko do zagrożenia z kosmosu, ale także w szerszym znaczeniu – wewnętrznej „inwazji”, tak jak w przypadku *Draculi* czy *Egzorcysty* (1974) Williama Friedkina. Narracje inwazyjne mogą być zamknięte – tu potwór zostaje pokonany a stabilność przywrócona lub otwarte, w których zło nie zostaje usunięte lecz trwa<sup>157</sup>.

Zarówno *Nieustraszeni zabójcy wampirów* jak i *Dziecko Rosemary* reprezentują narracje inwazyjne o charakterze otwartym, mimo że pierwszy film jest parodią horroru. Otwarte zakończenia to poniekąd jeden z wyznaczników filmowego stylu Polańskiego, a otwartość ta przejawia się poprzez klamrową strukturę filmu, która uwarunkowana jest również muzycznie. Niemniej niezmiernie ważne jest także to, co się dzieje wewnątrz,

<sup>155</sup> Cyt. za: G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 7.

<sup>156</sup> Cyt. za: I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod. red. K. Loski, s. 120.

<sup>157</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 178.

a co wiąże się, tak jak zasygnalizowałem powyżej, nie tylko z konwencją samego gatunku filmowego, ale również z jego odmianą. W tej części książki interesować mnie będzie, jaką rolę w odniesieniu do tych problemów odgrywa muzyka Krzysztofa Komedy. Jak pisze dalej Timothy Scheurer:

Głównym powodem przywołania pojęć kategorii lub odmiany gatunkowej jest fakt, że są one w niektórych przypadkach odbłaskiem transformacji samego gatunku filmowego; w związku z tym należy również spodziewać się analogicznych przesunięć w kontekście tworzenia muzyki do tychże filmów, przynajmniej w pewnych kwestiach. To z kolei skłania nas do zastanowienia się, czy, tak jak w innych gatunkach, istnieje trzon stosunkowo stabilnych muzycznych rozwiązań, również w obrębie tematów, które działają na emocje widza, pozostając w obrębie konwencji gatunku, czy może wyodrębnianie się filmowych odmian gatunkowych prowadzi do analogicznego wyodrębnienia się filmowych tematów muzycznych. Sądzę, że, jeśli spojrzymy na różne typologie, zauważymy wiele cech wspólnych w różnych odmianach gatunkowych, co z kolei wymusza na kompozytorach opieranie się na konwencjonalnych rozwiązaniach. Na przykład, obecność stałego motywu: „potwora” zawsze będzie wymuszała na kompozytorze, by znaleźć odpowiednią muzyczną analogię by taką sytuację odzwierciedlić w muzyce. Po drugie, w samym sercu mitologii gatunku istnieje napięcie pomiędzy zagrożeniem i poszukiwaniem (choć, być może potrzebowałibyśmy tu lepszego określenia, by to wyrazić) normalności w życiu codziennym i stabilności społecznych instytucji. Czy reżyser i kompozytor postanowią, że stabilność jest zagrożona czy uratowana, lub zagrożona i pozostawiona w stanie dysfunkcyjnym, jest to kwestia wspólnego spojrzenia ich obu<sup>158</sup>.

Komeda w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* oraz *Dziecku Rosemary* konsekwentnie realizuje przyjętą przez siebie ogólną zasadę tworzenia muzyki filmowej. Przypomnijmy:

Rozróżniam dwie podstawowe możliwości zastosowania muzyki filmowej:

- 1) na zasadzie motywu przewodniego, który umiejętnie zastosowany może „obsłużyć” cały film, np. motyw trąbki w *La Strada*, który spełnia tam szereg funkcji. Taką melodyjkę najczęściej pamięta się po wyjściu z kina;
- 2) na zasadzie dania bogatego i zróżnicowanego materiału muzycznego, który będzie wpleciony w całość, nieraz w sposób bardzo subtelny i wyrafinowany. Niestety, takiej muzyki najczęściej widz nie zauważa, nie pamięta, ale i fachowiec nie zawsze dostrzeże wszystkie jej niuanse<sup>159</sup>.

Odnotujmy jednak, że powyżej zacytowana wypowiedź pochodzi z roku 1961, a co za tym idzie Komeda, stawiający swoje pierwsze kroki jako kompozytor muzyki filmowej, zarysowuje ów problem w dużym uproszczeniu wynikającym właśnie z tego powodu. „Metoda Komedy” do czasu realizacji *Nieustraszonych zabójców wampirów* – nie bez wpływu Polańskiego – ewoluowała, a jednym z podstawowych problemów tej części rozważań będzie próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób i na ile owa ewolucja – z racji konieczności komponowania muzyki do filmów osadzonych w tradycji kina

---

<sup>158</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 179.

<sup>159</sup> K. Komeda, Zob., II rozdział książki, przypis: 83.

gatunków – przełożyła się na ewolucję samego gatunku filmowego, jakim jest filmowy horror w jego „inwazyjnej” odmianie.

Zarówno *Nieustraszeni zabójcy wampirów* jak i *Dziecko Rosemary* przepełnione są melodyjnymi motywami muzycznymi powracającymi w różnych aranżacjach, ale posiadają też „bogaty i zróżnicowany materiał muzyczny” przy czym – i to wydaje się pewnego rodzaju novum – jest on już nie tylko wpleciony w całość filmu „w sposób bardzo subtelny i wyrafinowany”, ale ma wręcz charakter perswazyjny. Wiąże się to właśnie z kwestią osadzenia obu filmów w ramach konwencji filmowego horroru, która taką właśnie swoistą muzyczną perswazję względem widza zakłada. Muzyka w horror-filmie musi przede wszystkim straszyć, przez co niekiedy dominuje nawet nad obrazem. „Możemy zamknąć oczy, ale nie uszy” – pisał Pierre Schaeffer.

Podobnie jak w *Matni*, a nieco inaczej niż w *Nożu w wodzie* powracające tematy w dwóch omawianych filmach Polańskiego przypisane są konkretnym postaciom i pojawiają się w różnych opracowaniach w zależności od sytuacji ekranowej. W *Nieustraszonych zabójcach wampirów* są to kontrastujące ze sobą motywy hrabiego von Krolocka (potwora) oraz Sary (ofiary), zgodnie z zasadami dualizmu filmowego horroru. Status ontologiczny obu postaci jest tu jednak ukonstytuowany przez ich widzialność i cielesność (choć wampiry nie posiadają swojego lustrzanego odbicia), stąd muzyka raczej je dookreśla niż tworzy. Z gołą inaczej problem ten rysuje się w *Dziecku Rosemary*. Mimo że w ostatnim wspólnym projekcie Polańskiego i Komedy mamy w zasadzie tylko jeden główny motyw, to muzyczne wyzwanie dla tego drugiego polegało na tym, że muzyka, którą trzeba było stworzyć nie posiadała swego wizualnego odpowiednika przynależnego do zmaterializowanej w obrazie filmowym postaci. Co za tym idzie, całkowity jej charakter musiał zostać zbudowany tylko i wyłącznie w oparciu o strukturę muzyczną. Ani diabła, ani dziecka w filmie nie widzimy, jednak czujemy ich obecność poprzez niezwykłą aranżację i nagromadzenie muzyki. Jak powie kilkadziesiąt lat później o swoich kompozycjach do filmu *Dziwiętę wrota* Wojciech Kilar: „[...] muzyka jest bardzo widoczna (podkreślenie moje – P.P). Jest tym ‘szatanem’, którego nie widać, którego do końca nie oglądamy”<sup>160</sup>. Ale to muzyka z *Dziecka Rosemary* jest pod tym względem pionierska.

Również proporcje pomiędzy motywami przewodnimi a owym zróżnicowanym materiałem muzycznym rysują się w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* i *Dziecku Rosemary* nieco inaczej. Wynika to z faktu, że w przypadku tego drugiego, jak pisze Mariola Jankun: „[...] filmowa rzeczywistość jest jednorodnie umotywowana w porządku realistycznym”<sup>161</sup>, co oczywiście jest swoistym przełamaniem konwencji ze strony reżysera. Nie mamy tu przecież: postaci, miejsc, czy sytuacji ekranowych typowych dla klasycznego kina grozy (a jeśli już, to w niewielkim stopniu), budowanych poprzez obecność „zróżnicowanego materiału muzycznego”. Stąd w przeciwieństwie do *Nieustraszonych zabójców wampirów*, gdzie owe konwencjonalne rozwiązania jeszcze są stosowane, w *Dziecku Rosemary* na pierwszy plan wysuwa się właśnie ów motyw przewodni. Utwór ten, aranżowany na rozmaite sposoby, pojawia się w filmie aż siedem razy – dokładnie tyle samo, ile motyw Sary w *Nieustraszonych zabójcach wampirów*, jednak poprzez nieobecność innych alternatywnie analogicznych melodii i skąpą objętość „zróżnicowanego materiału muzycznego”, kołysanka Rosemary zostaje w przeciwieństwie do motywu

<sup>160</sup> W. Kilar, rozm. M. Kubik, „Gazeta Uniwersytecka” – miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, wyd. specjalne, czerwiec 2000.

<sup>161</sup> M. Jankun, *Historia Rosemary*, „Kino” 1985, nr 4, s. 41.

Sary należycie wyeksponowana i sprowadzona do roli niewidzialnego, niemniej jednego z głównych bohaterów filmu.

Kryterium ilościowe to oczywiście nie jedyne, jakim w kontekście muzyki w filmach Polańskiego należy się kierować, choć tak jak zasygnalizowałem we wstępie, a nieco rozwinąłem powyżej, jest ono w twórczości reżysera istotne z uwagi na zgrabne balansowanie pomiędzy realizmem a kreacją. Nawiasem mówiąc, zasada więcej realizmu – mniej muzyki, wydaje się mimo wszystko w świetle analizowanego problemu pewnym uproszczeniem, bowiem jak pisze Mariola Jankun: „Ostateczna kwalifikacja gatunkowa zależy od tego, jak zrozumiemy historię Rosemary po usunięciu z niej etykiety dreszczowca [...]”<sup>162</sup>. Rozwinę ów problem w kolejnych częściach książki.

Paradygmat „Invasion narrative”, w który – jak założyłem – wpisują się *Nieustraszeni zabójcy wampirów* i *Dziecko Rosemary* wymaga od kompozytora pewnej dyscypliny i to – zważywszy, że mamy do czynienia z kinem Polańskiego – podwójnej. Z jednej strony bowiem należy podporządkować się konwencji, z drugiej lekko ją złamać. Na ile Komedą, który przecież wywodził się ze środowiska jazzowego – co stanowi trzecie utrudnienie – poradził sobie z tym karkołomnym zadaniem, postaram się odpowiedzieć, stosując tym razem kryterium jakościowe i odnosząc w pierwszej kolejności do filmu *Nieustraszeni zabójcy wampirów*. Jak pisze Emilia Batura:

Film ten, pastisz horroru, miał swój niesamowity, nieco dziwaczny klimacik, wymagał więc od Komedy pewnych niekonwencjonalnych zabiegów. Tym razem kompozytor wykorzystał dźwięk klawesynu. Wybrał (mógł już sobie na to pozwolić) dwudziestu muzyków, w tym swingujący septet Mike Samme’s Singers, i nagrał wspaniałą muzykę [...]<sup>163</sup>.

Ów „dziwaczny klimacik” tworzą przede wszystkim wspomniane powyżej motywy muzyczne w zestawieniu z poetyckimi obrazami nakreślonymi ręką Douglasa Slocombe’a. To kolejna sytuacja, kiedy jeden temat muzyczny pełni funkcje dramaturgiczne przy jednoczesnym głębokim „wrastaniu muzyki w obraz” tworząc nastrój sceny. Oba tematy znajdują się rzecz jasna – tak jak już wspomniałem – na dwóch przeciwległych biegunach, zarówno w odniesieniu do tonacji (opozycja dur-moll), jak i instrumentacji (w tym również śpiewu). I choć temat hrabiego pojawia się w filmie dużo rzadziej niż temat Sary, to właśnie motyw wampira, co jest w świetle konwencji gatunkowej horroru zrozumiałe, słyszymy zarówno w czołówce filmu, jak i napisach końcowych. Już na samym wstępie jednak, Polański przemyca również informację, że film, jaki za chwilę obejrzymy, będzie zarówno horrorem (muzyka), jak i komedią (obraz) – dość wyrafinowany, bo zahaczający o semiotykę pomysł na wykorzystanie koncepcji „dźwiękoobrazu”. Sens wytwarza się na gruncie percepcji poprzez ukryte w strukturach dźwiękowych i wizualnych tropy. Jak pisze Paul Werner:

Kiedy Polański zaraz po krwistoczerwonych napisach czołówki, którym towarzyszy dziwna, skomponowana ponownie przez Krzysztofa Komeda, wykonywana a capella przez żeński chór pieśń, zamienia lwa MGM na wampira, napis zapewnia, że przedstawione wydarzenia, osoby, sytuacje i wampiry są fikcyjne i wszelkie podobieństwo do żyjących i zmarłych osób bądź też faktycznych wydarzeń jest czystym przypadkiem. Następnie widzimy pomarszczoną po-

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> E. Batura, *Komedą. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie Trzecińskim*, Warszawa 2001, s. 157.

wierzchnię (animowanego) księżycy, która zaciemniona zostaje przez przelatującego nietopercza, po czym kamera powoli odjeżdża i w kadrze pojawia się zaśnieżony obraz Karpat, który przemierzają profesor i Alfred na zaprzężonych w konie saniach. Polański sprowadza gatunek z Księżycy na Ziemię (z powrotem) i demistyfikuje go<sup>164</sup>.

Gwoli uściślenia dodajmy, że utwór wykonuje chór mieszany i nie do końca a capella, ponieważ słyszalna jest również sekcja rytmiczna. Wniosek jest jednak taki, że informacja o przynależności gatunkowej filmu, za pomocą „dźwiękoobrazu” podana jest już w czołówce filmu. Poza nią motyw wampira słyszymy jeszcze w scenie, kiedy hrabia mknie na saniach przez ośnieżone Karpaty – nie widzimy jeszcze jego twarzy, ale motyw muzyczny jednoznacznie sugeruje poprzez nawiązanie do czołówki, że oto nadciąga „szef wszystkich szefów”. Kolejne wprowadzenie motywu, to zapowiedź pojawienia się hrabiego, podczas wizyty w jego zamku profesora i Alfreda. Muzyka buduje w tej scenie również klimat miejsca<sup>165</sup>. Polański nigdy nie stosuje zatem szampowego sposobu zestawienia motywu z postacią – za każdym razem chodzi bowiem o zasianie aury tajemniczości, możemy jednak być pewni, że motyw z czołówki filmu to muzyka, którą należy łączyć z hrabią von Krolockiem.

Nieco inaczej przedstawia się problem motywu Sary, który po raz pierwszy słyszymy w filmie w momencie, kiedy oberżysta Shagal, ojciec bohaterki, uchyla drzwi od prowizorycznej łaźni, gdzie kąpie się akurat jego córka. Na kreowanym przez Romana Polańskiego Alfredzie widok dziewczyny wywołuje spore wrażenie, które odzwierciedla muzyka – delikatna skomponowana na obój i harfę melodia będąca absolutnym przeciwieństwem motywu hrabiego. Można oczywiście interpretować ów temat nie tyle jako motyw Sary, co muzyczny analogon uczuć, jakie zaczyna żywić do niej bohater, który nota bene nie posiada swojej własnej muzycznej reprezentacji, podobnie z resztą jak profesor (mimo, że to postacie pierwszoplanowe). Są oni bowiem tylko (!) łowcami wampirów – nie reprezentują w sensie ścisłym żadnej wartości, która ugruntowuje się poprzez kontekstowe zestawienie ze swoim przeciwieństwem (dobro-zło, potwór-ofiara, znane-nieznane). Nie są niewinni i czysti<sup>166</sup> jak Sara, ponieważ są łowcami, nie są też źli, bo, przynajmniej teoretycznie, ratują świat przed wampirami.

Kolejne ważne wejście tematu bohaterki, w niespotykanej jak dotąd w filmowym dorobku Komedy aranżacji, następuje w słynnej (bo wielokrotnie cytowanej w filmach dokumentalnych o Polańskim) scenie lepienia bałwana<sup>167</sup>. To dopiero tu muzyka wykonywana jest w stylu a capella, który charakteryzuje się śpiewaniem przez chór utworów wielogłosowych bez towarzystwa instrumentów muzycznych<sup>168</sup>. Słowo chór jest tu jednak nieco na wyrost, ponieważ słyszymy zaledwie kilka linii wokalnych, z których jedna, żeńska stanowi melodię śpiewaną przez kilka głosów unisono, a druga, męska – basowo-rytmiczny lekko swingowy podkład<sup>169</sup>. Alfred w scenerii ośnieżonej Transylwanii lepi tytułowego bałwana, po czym następuje poetyckie ujęcie przedstawiające wpatrującą się

<sup>164</sup> P. Werner, op. cit., s. 80.

<sup>165</sup> Sporo uwagi poświęca temu zagadnieniu w kontekście filmowego horroru Timothy Scheurer w podrzędiale: *Setting*. Zob. T. Scheurer, op. cit., s. 181.

<sup>166</sup> Fakt, że Sara bez przerwy niemal zażywa kąpieli nie jest w filmie bez znaczenia.

<sup>167</sup> Na płycie ze ścieżką dźwiękową filmu ta wersja motywu Sary nosi tytuł *Snowman*.

<sup>168</sup> Styl ten wykształcił się na gruncie muzyki kościelnej w XVI wieku.

<sup>169</sup> Można żartobliwie dodać, że utwór w tej aranżacji nieco przypomina powstały wiele lat później przebój *Don't worry be happy* Bobby'ego McFerrina.

w bohatera przez oszronione okno Sarę. Ta krótka przebitka odsyła widza do bardzo podobnej pod względem wizualnym sceny z dyplomowego filmu reżysera – *Gdy spadają anioły*. Nawiasem mówiąc w obu możemy podziwiać ówczesne towarzyski życia Polańskiego, choć jak sam reżyser wspominał, w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* uczucie pomiędzy nim a Sharon Tate dopiero zaczynało się tworzyć, może dlatego właśnie postacie w filmie są tak wiarygodne.

Motyw Sary powraca w filmie jeszcze kilkakrotnie, za każdym razem w nieco innej szacie instrumentalnej. Słyszymy go między innymi w scenie w karczmie, kiedy Shagall zauważa zniknięcie swojej córki, za którym stoi hrabia von Krolock. Wówczas jednak muzyka rozbrzmiewa w mollowej tonacji, a intonowana jest przez niskie dźwięki klarinetu – muzyczny analogon utraty, tęsknoty i smutku, ale za konkretną osobą (melodia). Kiedy Alfred odnajduje dziewczynę w zamku hrabiego motyw w swej pierwotnej wersji wybrzmiewa ponownie. Na tytułowym balu temat wpleciony zostaje w melodię poloneza, a jego ostatnie wejście słyszymy w scenie finałowej filmu. Tu muzyka mieszając się z motywem hrabiego, tworzy swego rodzaju muzyczny analogon walki dobra ze złem, którą ostatecznie, choć na swój komediowy sposób, wygrywa zło. Hrabia nie pojawia się w tej scenie, ponieważ nie jest już potrzebny – wampirem staje się... Sara, o czym informuje widza m. in. muzyka (motyw hrabiego nie milknie bowiem aż do czasu wygaśnięcia napisów końcowych). Kompozytor i reżyser decydują się zatem pozostawić świat w stanie dysfunkcyjnym.

O ile powracające motywy muzyczne w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* możemy przyporządkować konkretnym postaciom (w tym sensie Komeda i Polański pozostają konwencjonalni, kontynuując tradycję, której gorącym entuzjastą był Max Steiner), o tyle w przypadku *Dziecka Rosemary* problem ten wymaga szerszego omówienia. Pomimo iż kwestia diabła, którego nie widać, a obecność którego czujemy poprzez muzykę, wydaje się na pierwszy rzut oka nie budzić większych zastrzeżeń, za zasadne (choćby ze względu na różne aranżacje kołysanki) uważam postawienie pytania, z kim lub z czym należy tę muzykę tak naprawdę łączyć? Przybliżenie się do odpowiedzi na nie może być istotne również w odniesieniu do problemu domniemanej gatunkowości filmu.

Przyjrzyjmy się sekwencji otwierającej. Kamera Williama Frakera – w jednym ujęciu – szybuje nad Nowym Jorkiem (nie ma zamczyska i jest dzień) w tempie zsynchronizowanym z tempem kołysanki Krzysztofa Komedy, nuconej niskim głosem półprofesjonalnie przez Mię Farrow (odtwórczynię głównej roli). Subtelna zapowiedź, że widz być może będzie oglądał film grozy pojawia się zatem na początku filmu tylko w jego warstwie muzycznej; posępnej mollowej tonacji oraz kontraście dwóch linii (instrumentalnej i wokalej). Skrzypce w wysokim rejestrze (imitujące odgłosy wiejącego wiatru) w opozycji do nisko śpiewanej, a parafrazując Paula Wernera, na wpół szeptanej, na wpół mrukliwej wokalizy, która stanowi główną linię melodyczną utworu<sup>170</sup>. Jak pisze Timothy Scheurer w kontekście struktury motywów przewodnich w klasycznym horrorze:

[...] ogólna strategia opiera się na niejednoznacznym centrum tonalnym oraz równie niejednoznacznej lub dezorientującej strukturze tematycznej, która dekonstruuje przewidywaną logiczną strukturę, jakiej odbiorca może oczekiwać od konwencjonalnego motywu głównego. Poczucie dezorientacji, niepokoju i/lub lęku narasta i umacnia się poprzez powracanie tematu muzycznego. Ale tak, czy inaczej, kompozytor powinien wybrać właściwą „tonalną drogę”

<sup>170</sup> Zob. P. Werner, op. cit., s. 85.

opierając się na klasycznej strukturze tematycznej z jasno określonym centrum tonalnym i architektonicznie skonstruowanym układem motywów, rozpoznamy wówczas ważność oznaczonych elementów: harmonii/tonacji mollowych oraz melodii [...], a także złożoność lub bardziej rytmiczne kombinacje wszystkich tych elementów<sup>171</sup>.

Na pierwszy rzut oka Komeda wydaje się te reguły respektować, ale sama forma muzyczna – kołysanka, której najistotniejszymi elementami są prosta (śpiewana) melodia i nieparzyste metrum – wprowadza z kolei motyw dziecka (podobną funkcję pełni różowa czcionka wykorzystana w napisach początkowych). Mamy zatem z jednej strony zasianie atmosfery bliżej niesprecyzowanego niepokoju oraz tropy muzyczne odsyłające do tematu dziecka z drugiej.

Utwór przechodzi (wyrażając się nieprecyzyjnie) w scenę, w której poznajemy głównych bohaterów – młode małżeństwo, Rosemary i Guya Woodhouse, po czym milknie. Widz śledzi na ekranie sielankowe poczynania snobistycznej pary, marzącej – jak zasygnalizowane to zostało przez wprowadzenie kołysanki – o dziecku i niczym nie znaczącym życiu rodzinnym.

Kolejne wejście utworu, jednak w radośniejszej tonacji dur, lżejszej instrumentacji (tym razem melodię grają fortepian, wibrafon i skrzypce) oraz szybszym tempie, następuje w scenie, kiedy małżeństwo decyduje się wyremontować nowo wynajęte mieszkanie. Ogólnie pozytywny wydzźwięk sceny zakłóca jedynie powrót znanej melodii, która odsyła widza do niepokojącego tematu z czołówki filmu.

Motyw słyszymy również – już po niepokojącym „śnie” Rosemary – ponownie w wariacie łagodnym (pulsujący fortepian, rozbudowujący motyw o nowe figury skrzypce oraz szkliste dźwięki wibrafonu), kiedy Rosemary otrzymuje telefon od lekarza, który informuje bohaterkę, że ta jest w ciąży. Można zaryzykować stwierdzenie, że – z uwagi na wydarzenia, które do tego momentu się rozegrały – drugie pojawienie się kołysanki w lekkiej instrumentacji pełni w filmie funkcję ironiczną. Temat jest w przywołanej scenie jak gdyby muzycznym analogonem błogostanu, w jaki wprawiła tytułową bohaterkę informacja o ciąży, co Rosemary demonstrowa poprzez radosne kołysanie na ramieniu słuchawki tak, jakby trzymała na rękach dziecko. Widz pamięta jednak zarówno jej koszmar, jak i mroczną wersję kołysanki z czołówki filmu.

Następują komplikacje z ciążą, a najbliżsi przyjaciele protagonistki, albo zachowują się w stosunku do niej dwuznacznie, albo znikają w tajemniczych okolicznościach. W końcu, po rozpaczliwej kłótni z mężem, dziecko w łonie Rosemary zaczyna się poruszać, a bóle ustępują. Rozpoczynają się kolejne prace remontowe – tym razem przygotowywany jest pokój dla dziecka. Jest to kolejna scena, w której słyszymy kołysankę, tym razem jednak jej tempo (zwolnienie) i tonacja (przejście z trybu dur na moll) przypominają bardziej wersję, która towarzyszyła napisom początkowym filmu. Muzyka staje się coraz bardziej demoniczna.

Emilia Batura sugeruje, aby w kontekście kołysanki Komedy do *Dziecka Rosemary* (najprawdopodobniej z uwagi właśnie na wielość jej opracowań) zastosować liczbę mnogą: „Komeda napisał szereg kołysanek, siedem czy osiem, z których Polański wybrał dwie. Jedna, delikatniejsza, z lżejszą instrumentacją pojawia się jako motyw dziecka. Drugą, lejtmotiv, słyhać także na początku i w końcówce filmu”<sup>172</sup>. Wersja, która towarzyszy

<sup>171</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 181.

<sup>172</sup> I. Batura, op. cit., s. 168.

scenie, o której wspomniałem powyżej, to jednak coś pośredniego. Instrumentacja jest bowiem w dalszym ciągu dość lekka, jednak tonacja i tempo odsyłają do początku (i zakończenia) filmu. W podobnym opracowaniu (choć tempo utworu będzie jeszcze wolniejsze, a temat wzbogacony o wznoszące się i opadające fortepianowe pasaży) usłyszymy w scenie snu Rosemary, który można interpretować jako swego rodzaju próbą wyparcia koszmaru, w którym bohaterka była gwałcona przez diabła. Protagonistce śni się jeszcze nienarodzone dziecko, które nosi na rękach, a wokół zgromadzeni są uśmiechnięci przyjaciele. Muzyka, wchodząc w relacje z obrazem, współtworzy tu oniryczny nastrój sceny odrealniając ją.

Ale pojawia się w filmie jeszcze jedna odsłona kołysanki, najdziwniejsza. Wybrzmiewa po długiej pauzie, a towarzyszy scenie, w której Rosemary próbująca uratować siebie i dziecko, ponownie staje się ofiarą swoich najbliższych. Tym razem zdradził ją lekarz, opiekujący się nią podczas pierwszych tygodni ciąży, u którego poszukiwała schronienia przed członkami sekty oraz swoim przekupnym i zmanipulowanym mężem. Linie melodyczną kołysanki grają teraz organy Hammonda, a fortepian, bass i perkusja tworzą zamierzone poczucie dysonansu, rozbijając harmonię utworu.

Owa kakafonia oraz intensywność rytmiczna budują w tej scenie obraz mózgu bohaterki, której postrzeganie rzeczywistości (tak jak było to we *Wstręcie*) może mieć charakter schizofreniczny. Organy Hammonda ilustrowałyby z kolei (tak jak w *Matni*) deformację świata, rozpadającego się w sposób karykaturalny.

Ale to tylko jedna z interpretacji, choć z uwagi na pierwszoosobową, zsubiektywizowaną narrację – uzasadniona i, co więcej, przemawiająca za twórczym burzeniem konwencji horroru zarówno przez reżysera, jak i kompozytora. Jak pisze Mariola Jankun:

Niezwykłość rozdwaja sens zdarzeń, a utarte wyobrażenia o fantastyce i realizmie zazwyczaj nie dają się stosować. Co więcej widz nie ma możliwości odwołania się do utrwalonego przez konwencję horroru związku fantastyki z napięciem [...] świadomość Rosemary, odkąd uległa zagrożeniu, brnie w dwojaki interpretacje, oparte na magicznych lub urojeniowych przesłankach; lecz filmowa rzeczywistość jest jednorodnie umotywowana w porządku realistycznym. [...] Odejscie od konwencji klasycznego horroru oraz wspomniany rodzaj motywacji nakazują zastanowić się nad kwalifikacją genologiczną dzieła<sup>173</sup>.

Problem ten omawia również Iwona Kolasińska, widząc w *Dziecku Rosemary* dzieło przełomowe:

[...] manifestacją i odzwierciedleniem głębokiego kryzysu wartości ludzkich okazało się w horrorze pośrednictwo postaci Szatana, którym po raz pierwszy posłużył się Roman Polański w *Dziecku Rosemary*. Pod powłoką filmu satanistycznego kryje się w istocie „horror klaustrofobiczny” – doświadczenie kobiety, które jest doświadczeniem obcości. Groza, jaka staje się udziałem Rosemary, ma w istocie o wiele bardziej ziemską niż infernalną naturę. Jej źródłem jest rodzina z narcystycznym mężem na czele, wobec którego nawet oblicze samego Szatana w kołysce okaże się dla Rosemary mniej odpychające<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> M. Jankun, op. cit.

<sup>174</sup> I. Kolasińska, op. cit., s. 126.



Wprowadzane na prawach leitmotywu różne wersje kołysanki służą zatem nie tylko nadaniu filmowi „diabelskości”, ale również – poprzez skomplikowane zabiegi muzyczne – odzwierciedlają (podobnie jak było to we *Wstręcie*) stany wewnętrzne głównej bohaterki. Zarówno bowiem pozytywne emocje związane z urządzeniem mieszkania, czy radości z macierzyństwa, jak i stany lękowe, również te sugerujące chorobę psychiczną, ilustruje muzyka Komedy.

Ciekawe, że dopiero w ostatniej scenie filmu – o której pisze Iwona Kolasińska – ujawnione zostanie w pełni znaczenie motywu muzycznego, który towarzyszył jego czołwce (ta sama aranżacja). Rosemary spogląda na dziecko z akceptacją i poczyna (w myślach, gdyż mamy do czynienia z muzyką diegetyczną wewnętrzną) nucić kołysankę, tak jak w sekwencji otwierającej film.

Całość spina natomiast (bo słyhać go jeszcze przed wokalizą Mii Farrow w czołwce oraz po napisach końcowych) tak zwany akord tristanowski, który nazywany jest również diabelskim – jego zadaniem jest zburzenie harmonii przez wprowadzenie zamierzonego dysonansu. Podobnie jak w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* ogólne przesłanie „Invasion narrative” zobrazowane zostaje poprzez muzykę: „[...] poczucie wspólnoty i życie codzienne zostaje zakłócone lub doprowadzone do stanu *niespokojnej ulgi*<sup>175</sup>”.

W kontekście sceny kulminacyjnej z *Dziecka Rosemary* warto wspomnieć jeszcze o tzw. muzycznej onomatopei, której źródła tkwią w pierwszych wspólnych projektach Polańskiego i Komeda (przede wszystkim *Dwaj ludzie z szafą* i *Saki*). Tytułowa bohaterka podchodzi do kołyski, aby przyjrzeć się swojemu dziecku. To, co widzi, wywołuje w niej tak wielkie przerażenie, że wstrzymuje oddech. Aby jednak należycie wyeksponować stan, w jakim znajduje się Rosemary oraz jej konfrontację z nieznanym, Komeda za pomocą skomplikowanych rozwiązań muzycznych stworzył coś, co moglibyśmy nazwać krzykiem wewnętrznym, nie mniej brzmiącym podobnie do autentycznego ludzkiego krzyku – stąd określenie „onomatopeja”. Jest to również przykład wykorzystania zróżnicowanego muzycznego materiału, nie podanego rzecz jasna w sposób subtelny. Podobny zabieg kompozytor zastosował również w *Nieustraszonych zabójcach wampirów*, w scenie kiedy Alfred po raz pierwszy widzi jednego z nich. Jest to już jednak nie tyle muzyka, co wytwarzane przez instrumenty muzyczne specyficzne efekty dźwiękowe.

Na tym jednak nie koniec muzycznych konotacji z krótkimi filmami Polańskiego w kontekście przywołanego tytułu. Powróćmy zatem jeszcze na chwilę do *Nieustraszonych zabójców wampirów*. Kiedy profesor Abronsius wraz ze swoim uczniem, Alfredem zakładają na nogi narty i mkną ile sił do zamku hrabiego, by ocalić Sarę, słyszymy wesołą, skoczną melodię graną na flecie. Zarówno sceneria, jak i „środki lokomocji” wykazują spore podobieństwo do ostatniej polskiej etudy reżysera. Podobna jest również muzyka, która – choć w nie tak dużym stopniu, jak w *Ssach* – odwzorowuje nieporadne ruchy profesora, który za wszelką cenę chce się utrzymać na nartach. W pewnym sensie melodyjka odzwierciedla również charakter profesora, wpisującego się w stereotyp zabawnego szalonego naukowca. Wspólny dla obu filmów w kontekście tej sceny jest również instrument intonujący melodię, choć w *Ssach* słyszymy go dopiero w momencie pozornego pogodzenia się protagonistów, w melodii skomponowanej w radosnej tonacji G-dur przechodzącej w marsz *Marsz zadowolonych*<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 180.

<sup>176</sup> Tytuł zaczerpnięto z partytury zamieszczonej na oficjalnej stronie internetowej Krzysztofa Komedy: [www.komeda.pl](http://www.komeda.pl) [dostęp online: 20.09.2011]

Jeszcze oczywistsze nawiązanie do pierwszych filmowych prób reżysera zaobserwować można w scenie, kiedy para „nieustraszonych zabójców” zostaje uwięziona przez hrabiego von Krolocka na jednym z balkonów jego zamczyska. Z jednej z komnat dobiegają już dźwięki muzyki, która rozbrzmiewa rozpoczynając bal wampirów. W audiosferze słyszymy nieco przypominającą barokowe kompozycje melodię graną przez syna hrabiego von Krolocka na... klawesynie, w kadrze natomiast dostrzec możemy, co nie do końca umotywowane jest sytuacją ekranową... naftową lampę. Nie wiadomo, co robi ona na balkonie, a fakt, że jest zapalona zakrawa na absurd. Wybieg ten – jak się okazuje – z jednej strony posłużył Polańskiemu-reżyserowi do uwolnienia swoich bohaterów (w tym Polańskiego-aktora) z opresji, a z drugiej do nawiązania z wiernym widzem swoich filmów swoistej intertekstualnej gry. Podobnie jak w filmie *Lampa* i tu za pośrednictwem charakterystycznego rekwizytu wybucha pożar, którego konsekwencją w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* jest wybuch armaty, a w efekcie – uwolnienie bohaterów. Tym natomiast, co spaja oba filmy w warstwie audialnej, jest budująca atmosferę dawności muzyka klawesynowa.

W *Dziecku Rosemary* z kolei Polański nawiązuje poprzez muzykę – i dzieje się to tym razem bez najmniejszego wpływu Komedy – do noweli *Diamentowy naszyjnik*. To w tym filmie po raz pierwszy w twórczości autora *Matni* słyszymy prekompilowany utwór Ludwiga van Beethovena *Dla Elizy*. Nie pełni on tak istotnych funkcji jak kompozycje Komedy, niemniej stanowi tło w scenach, kiedy główna bohaterka uwodzi, a potem wykorzystuje naiwnego adoratora w swoim mieszkaniu. Jak pisze Alicja Helman: „Istnieje rozróżnienie między muzyką stanowiącą współczynnik konstrukcyjny dzieła a muzyką stanowiącą rodzaj dodatku do gotowego filmu, ozdobnej oprawy uświetniającej całość, wywodzącej się jeszcze z praktyki kina niemego”<sup>177</sup>.

Podobnie jak w filmowym Amsterdamzie, także i w Nowym Jorku kompozycja Beethovena rozbrzmiewa we wnętrzu kamienic i towarzyszy dialogom. Niemniej w *Dziecku Rosemary* utwór słyszymy aż siedem razy – dokładnie tyle samo, co kołysankę. I tak jak muzyka Komedy wydaje się być raczej muzycznym analogonem tego, co nieznane, utwór Beethovena wprowadza atmosferę tego, co oswojone. Słyszymy go bowiem w scenach, które budują świat niezwykle prozaiczny w swej istocie, towarzysząc równie prozaicznym dialogom – w ten między innymi sposób Polański tworzy ów realistyczny porządek swojego filmu. Im dalej jednak jesteśmy „w fabule” i im bardziej świat głównej bohaterki staje się obcy, tym ciszej rozbrzmiewa muzyka Beethovena. W scenie, kiedy Rosemary odpoczywa po rzekomym poronieniu, utwór jest niemalże niesłyszalny. Sytuacja głównej bohaterki jest jednak, po raz kolejny z resztą, wyjaśniona tak, by sprowadzić ją (i widza) na ziemię – dziecko zmarło, a wszystkie wydarzenia rzekomo fantastyczne, które do tej pory miały miejsce, były tylko urojeniami kobiety w ciąży. Nie jest to jednak ostatnia scena filmu.

Również w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* pojawia utwór, którego nie skomponował Komeda, a który powstał wiele lat wcześniej. Jak pisze Grażyna Stachówna:

[...] Magda (Fina Lewis), służąca w karczmie Shagala, nuci przy pracy melodię Stanisława Moniuszki *Prząśniczka*. Naturalnie motyw ten o niczym szczególnym nie świadczy. Transylwania nie jest Polską, Transylwania w *Balu wampirów* znaczy po prostu: gdzieś w Europie Wschodniej. Można jednak uznać, że melodia Moniuszki została przeznaczona przez reżysera

---

<sup>177</sup> A. Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968, s. 31.

tylko dla potencjalnych polskich widzów, staje się znakiem porozumienia, służy do nawiązania z nimi specjalnego kontaktu ponad oglądanym dziełem. Po raz drugi Polański zastosował ten sam chwyt w swoim filmie *Tessa* (1979), w którym jeden z bohaterów gra na fujarce melodię polskiej pieśni ludowej *Laura i Filon*<sup>178</sup>.

Wykorzystywanie w filmach muzyki prekompilowanej jest z punktu widzenia reżyserii filmowej, tyleż trudne, co autorskie. W pewnym sensie reżyser staje się wówczas również kompozytorem filmu – sam decyduje o tym, jaką muzykę zamieszcza i w jakich scenach ma się ona pojawić, zdany jest tylko i wyłącznie na własną muzyczną wrażliwość i erudycję. W kontekście twórczości Polańskiego warto jednak odnotować, że w przypadku muzyki oryginalnej, także sam kompozytor znajduje się pod dużym wpływem reżysera, co sugerują wypowiedzi Krzysztofa Komedy, a potwierdza przeprowadzona powyżej analiza pierwszych pełnometrażowych obrazów twórcy *Noża w wodzie*.

Nagrodzona Nominacją do Złotego Globu muzyka z *Dziecka Rosemary* jest absolutnie przełomowa w historii muzyki filmowej w ogóle. Jak pisze o Komedzie i jego pracy Paul Werner:

Ścieżka dźwiękowa, którą stworzył do filmu, przewyższała wszystko, co dotąd skomponował dla Polańskiego i innych reżyserów. Tytułowa melodia, kołysanka, z odważnymi pauzami i na wpół szeptaną, na wpół mrukliwą wokalizą Mii Farrow, sprawia wrażenie, jakby w każdej chwili miała przejść w atonalność, i całkowicie niezależnie od akcji filmu wywoływała u słuchaczy dreszcz i gęsią skórę. Komeda najwidoczniej czuł się dobrze w Los Angeles i pragnął tam osiąść na stałe, chciał też, by w czołówce nazywano go już „Christopherem Komeda”. Okazało się, że była to jego ostatnia praca dla Polańskiego i przedostatni podkład muzyczny do filmu w ogóle<sup>179</sup>.

Pytanie bez odpowiedzi brzmi, jak dalek potoczyłyby się losy muzycznych ilustracji, a być może również samej reżyserii filmów Polańskiego, gdyby nie przedwczesna śmierć człowieka, który do dziś pozostaje kompozytorem, z którym Polański zrealizował największą liczbę filmów w swojej karierze.

---

<sup>178</sup> G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa-Lódź 1994, s. 47-48.

<sup>179</sup> P. Werner, op. cit., s. 85.

### 3. Lata 1971–1986. Autor filmu – widmo kompozytora. Następca Komedy pilnie poszukiwany!

Lata siedemdziesiąte (z naciskiem na ich drugą połowę) to jeden z najciekawszych okresów w twórczości Romana Polańskiego. Tytuły takie jak *Chinatown*, *Lokator* czy *Tess* mówią same za siebie. Etap ten to jednak w odniesieniu do samej muzyki w filmach Polańskiego okres niezwykle trudny, zarówno dla reżysera, jak i podążającego w ślad za nim filmoznawcy. Autor *Matni*, po przedwczesnej śmierci swojego kompozytora i przyjaciela, Krzysztofa Komedy, stosuje bowiem niezwykle zróżnicowane rozwiązania w kontekście warstwy muzycznej swoich filmów, do których rzetelnego opisu potrzebny jest cały zestaw kluczy. Co więcej, aby zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie, w jakim kierunku podąża Polański w tym okresie swojej twórczości, zasadne wydaje się – dość paradoksalnie – odejście, przynajmniej w odniesieniu do kilku filmów, od przyjętej w całej książce diachronii.

Autor *Tess* wytycza niejako dwie muzyczne ścieżki. Z jednej strony zaobserwować można zwrot w kierunku prekompilowanej muzyki klasycznej, który wyznacza film *Co?*, z drugiej kontynuację zapoczątkowaną jeszcze w okresie współpracy z Krzysztofem Komedą metody tworzenia muzyki oryginalnej w oparciu o tradycję kina gatunków. Jako że w okresie 1971-1986 przeważa druga tendencja, nakręcona we Włoszech komedia erotyczna zostanie chwilowo wyłączona z rozważań, a powróci w rozdziale kolejnym jako kontekst *Śmierci i dziewczyny* oraz *Pianisty*. W przywołanych tytułach Polański wykorzystał bowiem utwory Schuberta i Beethovena, które znalazły się również na ścieżce dźwiękowej *Co?*.

Wyjaśnienia wymaga również górna cezura okresu, który będzie przedmiotem dalszych rozważań. Zwieńczają go *Piraci*, trzeci i ostatni – po *Lokatorze* i *Tess* – film, do którego muzykę skomponował Philippe Sarde, brat producenta większości filmów Polańskiego Alaina Sarde'a.

Kryterium osobowego nie można jednak w tym wypadku uznać za najważniejsze. Francuz, w przeciwieństwie do Krzysztofa Komedy, jest artystą, który uważa się, i słusznie z resztą, za kompozytora *stricto* filmowego, nie tworzącego żadnej muzyki „pozaekranowej”. Stąd jego ilustracje są absolutnie podporządkowane warstwie wizualnej kosztem własnego autorskiego tonu, o czym Sarde często wspominał.

Zasadne, nie tylko w kontekście wypowiedzi artysty, ale również, wynikającej z pobieżnej analizy „jego” filmów wyraźnej różnicy stylistycznej pomiędzy *Lokatorem*, *Piratami* i *Tess*, wydaje się zatem wyodrębnienie zarówno tych, jak i innych filmów Polańskiego z tego okresu, nie ze względu na osobę kompozytora, ale szeroko pojęte powiązania gatunkowe. Gatunki muzyczne i gatunki filmowe poczynają bowiem wchodzić ze sobą w wielopoziomowe relacje, co więcej, problem ten dotyczy również muzyki zespołu *Third*

*Ear Band* do *Tragedii Makbeta* oraz Jerry'ego Goldsmitha do *Chinatown*. Jeśli faktycznie tak jest, to reżyser, z uwagi na brak stałego kompozytora, odpowiedzialny jest nie tyle za ogólne wrażenie spójności tych filmów, ile konsekwentne realizowanie powziętej przez siebie metody, której wspólnym mianownikiem jest termin „kino gatunków”.

### 3.1. Dawność i mrok – muzyka *Third Ear Band* w *Tragedii Makbeta*

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to czas, kiedy proza życia, jak nigdy przedtem, odcisnęła niezwykle wyraźne piętno na drodze artystycznego rozwoju Romana Polańskiego. Przedmiotem rozważań, idąc dalej tym tropem, nie powinna być jednak analiza *Tragedii Makbeta*<sup>180</sup> (1972) w kontekście tragedii w *Bel Air*, jak chciałoby tego całkiem pokażne grono badaczy. Jak pisze Roman Polański: „Większość amerykańskich krytyków uznała, że robiąc ten film, chciałem się oczyścić. W rzeczywistości wybrałem *Makbeta*, ponieważ miałem nadzieję, że przynajmniej Szekspir nie wzbudzi żadnych podejrzeń”<sup>181</sup>. Historia zamordowania drugiej żony Polańskiego, Sharon Tate oraz kilku jego przyjaciół przez „rodzinę” Charlesa Mansona, mimo swojej „spektakularności” nie miała bowiem aż tak istotnego, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki filmowej, wpływu na dalszy etap ewolucji estetycznej autora *Chinatown* jak przedwczesna śmierć Krzysztofa Komedy.

*Tragedia Makbeta* to film, w którym Polański posługuje się muzyką w sposób niezwykle ostrożny, film który jest jak gdyby, muzycznie rzecz biorąc, momentem łapania oddechu. Nie ma już Komedy. Autor *Dziecka Rosemary* jest, zważywszy na ich długoletnią współpracę i fakt stworzenia wspólnie dziesięciu filmów, w pewnym sensie zdany tylko na siebie. Gwoli ścisłości, dodajmy, że jego nieformalnym konsultantem bodaj od czasu *Wstrętu* pozostaje Bronisław Kaper. Nie wiemy jednak, czy laureat Oscara za muzykę do *Lili* został zaproszony na pokaz przedpremierowy *Tragedii Makbeta*.

Wymowny w odniesieniu do szeroko pojętej nieobecności Krzysztofa Komedy jest kompletny brak muzyki w czołówce tego obrazu. Zdarza się to po raz pierwszy od czasu ostatniej niemej etiudy Polańskiego. Problem swoistej ciszy muzycznej przenosi się również na cały film.

Muzyka w *Tragedii Makbeta* – jeżeli już się pojawia – jest niezwykle skromna zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, co, odchodząc nieco od przyjętej powyżej interpretacji, ale mając ją w pamięci, ma niebagatelny wpływ również na zwiększenie realizmu filmu. *Makbet* Polańskiego nie jest skonwencjonalizowaną hollywoodzką superprodukcją, gdzie w służbę każdej bitwy zaprzęgnięta jest gigantyczna orkiestra symfoniczna. Oto – zmierzając do sedna sprawy – owoc najważniejszej wskazówki, jaką reżyser otrzymał od Krzysztofa Komedy, który już na początku swej przygody z muzyką filmową przekonywał:

Jestem przeciwnikiem nadużywania muzyki filmowej. Uważam, że powinna ona być tylko tam, gdzie jest naprawdę konieczna, i raczej powinno być jej za mało niż za dużo. Nie protestuję, jeżeli reżyser wyrzuci mi jakiś fragment napisany czy nawet nagrany. Poza pewnymi gatunkami filmów (filmy historyczne, wojenne i inne) zbyt często stosuje się w muzyce filmowej duże zestawy instrumentalne – prawie orkiestry symfoniczne. Jest to nagminny zwyczaj zwłaszcza

---

<sup>180</sup> Tytuł oryginalny: *The Tragedy of Macbeth* lub *Macbeth*.

<sup>181</sup> R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 279.

w filmie amerykańskim. Tymczasem efekt wyrazowy nie zależy wcale od dużej ilości instrumentów<sup>182</sup>.

Polański poszedł jednak – jak widać – jeszcze o krok dalej. Nie respektując do końca konwencji filmu kostiumowego, który w pewnym sensie jest również filmem historycznym, zredukował ilość muzyki niemalże do minimum. Pytanie, jak owa ascetyczność przekłada się na jej funkcje w tym konkretnym projekcie filmowym wydaje się być tu jednym z najważniejszych. Reżyser zastępuje muzykę w czołówce filmu cichymi szmerami (odgłosy bitwy). Na przestrzeni całego filmu (zgodnie z postulatami Komedy) porbrzmiewa natomiast niezwykle skromna angielska i szkocką muzyka ludowa wzbogacona o elementy muzyki dawnej – średniowiecznej i renesansowej<sup>183</sup>.

Jednym z głównych zadań muzyki w *Tragedii Makbeta* jest budowanie atmosfery czasu i miejsca – swoiste dookreślenie tego, co przekazuje obraz. Akcja filmu (tak samo jak sztuki Szekspira) rozgrywa się w szesnastowiecznej Szkocji. I ta informacja wydaje się być najistotniejsza w kontekście zaproszenia do udziału w filmie, w charakterze kompozytora, zespołu *Third Ear Band*. Grupa wykonująca na co dzień muzykę wywodzącą się z tradycji europejskiego folku z elementami muzyki średniowiecznej, jak również eksperymentalnej pracowała dla Polańskiego w składzie: Paul Minns (obój i flet prosty), Glenn Sweeney (instrumenty perkusyjne), Paul Buckmaster (wiolonczela i gitara basowa), Simon House (skrzypce i syntezatory) oraz Denim Bridges (instrumenty strunowe szarpane). Wymienienie wszystkich członków zespołu z imienia i nazwiska wydaje się zasadne z uwagi na fakt, że po raz pierwszy w twórczości Polańskiego mamy do czynienia z „kompozytorem zbiorowym”. Nie jest jasne, który z muzyków najbardziej przysłużył się filmowi jako autor muzyki do filmu, stąd omawiając jej funkcje w *Tragedii Makbeta* będę zawsze mówił o całym zespole, chyba że wskazane i uzasadnione okaże zwrócenie uwagi na dźwięk jednego, wyeksponowanego i sfunkcjonalizowanego w sposób szczególny instrumentu.

Jednym z najbardziej frapujących problemów związanych z muzyką w *Tragedii Makbeta* jest relacja pomiędzy *source music* a *score music*, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – ich niemalże jednolitość stylistyczna, będąca zjawiskiem niezwykle rzadkim w filmie kostiumowym ze względu na częste wykorzystywanie skonwencjonalizowanej symfonicznej muzyki niediegetycznej. W pierwszych scenach filmu słyszymy kilka prostych, należących do świata przedstawionego motywów ilustracyjnych nacechowanych również semantycznie. Kotły – jako instrumenty śmierci<sup>184</sup> – towarzyszą scenom egzekucji, a trąbki sygnałowe zwiastują przybycie króla<sup>185</sup>. Pojawia się również niediegetyczny temat przewodni, który wiązać należy z postacią Lady Makbet – jest to prosta melodia grana, niekiedy unisono, przez lutnię<sup>186</sup> oraz najprawdopodobniej (choć Paul Minns fi-

---

<sup>182</sup> K. Komeda, op. cit., s. 36.

<sup>183</sup> Termin „muzyka dawna” odnosi się do okresu poprzedzającego klasycyzm wiedeński (muzyka średniowiecza, renesansu i baroku).

<sup>184</sup> Jak pisze Egon Voss: „Kocioł związany jest z ciemnym i głuchym brzmieniem. [...] Pojedyncze uderzenia kotłów są przyporządkowane ciemnym mocom”. Zob. E. Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, s. 221-223 [tłum. z j. niemieckiego: K. Kozłowski].

<sup>185</sup> Egon Voss wyjaśnia: „Trąbka jest instrumentem królów i rycerzy. Znaczenie pozwala się wywieść od starego przyporządkowania trąbki sferze dworskiej” Zob. Ibidem, s. 195.

<sup>186</sup> Jerzy Waldorff zauważa, że: „[...] w wiekach XV – XVII lutnia była najmłodniejszym instrumentem”. Zob. J. Waldorff, *Sekrety Polihymni*, Warszawa 1989, s. 65.

guruje jako oboista) – szalając<sup>187</sup>. Brzmienia tych, jak i innych dawnych instrumentów usłyszymy również w scenach przygotowań do uczty na zamku Makbeta oraz scenie samej uczty. Melodie będą intonowane kolejno przez niediegetyczną oraz diegetyczną orkiestrę.

Przyjrzyjmy się całej tej sekwencji. Makbet oraz Lady Makbet, miotani wewnętrznymi konfliktami, decydują się zamordować króla Duncana, który przybywa do ich zamku. Po skierowanych do Makbeta słowach: „Wyдай się niewinnym kwiatem, lecz pod nim wężem bądź. Resztę zostaw mnie” Lady Makbet, w towarzystwie służby, przygotowuje komnatę gościnną dla króla, posypując posłanie płatkami kwiatów. Służba w pośpiechu chwytając przeznaczone na ubój zwierzęta hodowlane chodzące wokół zamku, do którego zmierza już kilkuosobowa orkiestra ze swoimi charakterystycznymi dla tej epoki instrumentami. Makbet zakłada swoje najlepsze szaty, po czym z niepewnością w oczach odbiera z rąk Lady Makbet sztylet. Całej tej części (ciąg montażowy) towarzyszy niediegetyczny utwór z szybką improwizowaną na szalającą melodią oraz wyeksponowanym, wybijanym najprawdopodobniej przez kotły, głuchym rytmem. Muzyka poza rutynowymi funkcjami związanymi z dookreśleniem obrazu, a co za tym idzie – także nadaniem klimatu czasu i miejsca – pełni w tej scenie również funkcję dramaturgiczną. Widz zna przecież plan Makbeta i Lady Makbet, a nerwowo wygrywana melodia niejako przypomina mu o nim i przygotowuje, również w znaczeniu emocjonalnym, na to, co nieuchronne. Podobną funkcję pełni z resztą powolna, posępna, składająca się z szeregu długich dźwięków, nieco psychodeliczna melodia, towarzysząca wjazdowi Duncana do zamku. *Third Ear Band* wykorzystują tu – poza instrumentami, które pojawiły się już wcześniej – basowe struny wiolonczeli. Owe groźne dźwięki, intonowane przez ten instrument, odzwierciedlają w kolejnym ujęciu mrok duszy, o jaki „modli się” Lady Makbet, widząc zbliżającą się królewską chorągiew: „Przybądź tu gęsta nocy, spowita płaszczem dymów piekła, by mój nóż nie ujrzał rany, którą zada, i by niebo nie przebiło się z ciemności, krzyżując ‘Stój!’”

W scenie uczty dramaturgiczne funkcje muzyki dawnej realizowane są już w oparciu o muzykę diegetyczną, jak zostało powiedziane, jednolitą stylistycznie w odniesieniu do tej, którą słyszeliśmy wcześniej. Zespół umila czas gospodarzom i gościom na zamku. Znamienny jest jednak, w sferze wizualnej, brak oboju lub szalając, która gra linię melodyczną utworu. Widzimy bowiem tylko bębny (których rytm jest również słyszalny) oraz szereg instrumentów strunowych, m. in. lutnię i cytrę, dopiero w kolejnym ujęciu orkiestry zauważyć można coś, co swoim wyglądem przypomina nieco fletnię Pana, a brzmi jak flet prosty. Tym razem główna melodia intonowana jest jednak przez głos ludzki, należący do filmowego Fleance’a, syna Banka.

Dźwięki piosenki stanowią również delikatne tło dla dalszych, spowitych konfliktem, rozważań Makbeta (monolog wewnętrzny – dźwięk diegetyczny wewnętrzny), który wychodzi na balkon. Bohater kuszony po raz kolejny przez Lady Makbet wraca jednak do środka, gdzie pobrzmiwają już dźwięki kolejnego utworu będącego tłem do zabaw (Lady Makbet z uśmiechem na twarzy tańczy z Duncanem). Po raz pierwszy zarówno w sferze wizualnej, jak i audialnej pojawia się najbardziej charakterystyczny w tej części Europy ludowy instrument – dudy<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> Jak pisze Jerzy Waldorff o oboju: „Wykształcił się w XVII wieku ze starszego instrumentu dętego, szalając” zob. *Ibidem*, s. 267.

<sup>188</sup> Jak pisze Curt Sachs o dudach: „Jako instrument ludowy wciąż jeszcze są używane we wszystkich częściach Europy; natomiast jako instrument wojskowy zachowały się w Szkocji oraz Irlandii. [...] Używane były na dworach oraz przez wolnych obywateli. Nie straciły wszakże nigdy swego ludowego charakteru, nawet wówczas, gdy w wyniku mody na sielankowość, panującej na dworze francuskim, w XVII w. narodził się dworski,

Polański dba zatem zarówno o muzyczną wierność w kontekście czasu i przestrzeni swojej opowieści, jak i o (wynikające z możliwości, jakie daje medium filmu) funkcje dramaturgiczne muzyki, zarówno *score music* jak i *source music*. Sam wygląd zewnętrzny instrumentów muzycznych, tak samo jak brzmienie, wydaje się być tu istotny, bo potęguje atmosferę dawności w obrazie (lutnia, cytra, dudy). Problem powstaje tylko na styku warstwy audialnej i wizualnej, kiedy dźwięki instrumentów słyszalnych w audiosferze nie pokrywają się z tymi, które akurat widzimy (muzyka diegetyczna).

Sekwencję, która pokrótce została tutaj omówiona, należałoby zatem docenić za oddanie atmosfery dawności (w kontekście muzyki, paradoksalnie zarówno w sferze audialnej jak i wizualnej) oraz znakomite budowanie dramaturgii za pośrednictwem tej sztuki. Niemniej, bardziej wnikliwa analiza ujawnia pewną powierzchowność i niekonsekwencję spowodowaną słyszalnością „niewidzialnych instrumentów” (flet prosty) oraz widzialnością niesłyszalnych (cytra, fletnia Pana). Warto również dodać, że w odniesieniu do muzyki niediegetycznej, za pomocą dawnych instrumentów (specjalnie do tego celu zaaranżowanych) oddane są również stany wewnętrzne bohaterów filmu oraz aura zagrożenia, co jest dodatkowym atutem filmu.

Polański pozwala wybrzmiewać muzyce również w scenach, które mają istotne znaczenie w kontekście rozwoju fabuły, zwłaszcza tych krwawych – m. in. śmierć: Duncana, Banka i wreszcie Makbeta. I tu jednak, w opozycji do kina hollywoodzkiego, muzyka jest niezwykle skromna, sprowadza się bowiem najczęściej do jednego, długiego, przesywającego dźwięku. Reżyser dba w tych scenach przede wszystkim o zachowanie realizmu, który bardziej rozbudowana muzyka z pewnością by osłabiła. W scenach halucynacji Makbeta słyszymy, uzyskiwane głównie przy pomocy syntezatorów (odejście od muzyki dawnej), długie psychodeliczne dźwięki, które z kolei, zważywszy na zsubiektywizowaną narrację, odrealniają świat bohatera. Mowa przede wszystkim o scenie przy stole, kiedy tytułowy bohater widzi ducha zamordowanego przez siebie Banka, scenie ze znikającym sztyletem, będącym analogonem planowania kolejnego morderstwa<sup>189</sup> oraz drugim spotkaniu z czarownicami.

Zgrabne balansowanie pomiędzy realizmem a kreacją z wykorzystaniem do tego celu muzyki, to umiejętność reżysera, która ujawnia się w *Tragedii Makbeta*, będąc jedną z najważniejszych metod budowania świata przedstawionego – zabieg formalny, który ma swoje przełożenie, podobnie jak w *Nożu w wodzie*, na głęboką treść filmu.

Samo zakończenie *Tragedii Makbeta* przypomina natomiast w warstwie muzycznej inny obraz z okresu wczesnej twórczości Polańskiego. Donalbain po śmierci Makbeta i przejęciu władzy przez swego brata Malcolma przybywa do miejsca, w którym tytułowy bohater oraz Banko po raz pierwszy usłyszeli słowa przepowiedni. Klamrowa kompozycja, a tym samym otwarte zakończenie filmu każą sądzić, iż zło, pomimo klęski Makbeta, nie zostało pokonane, a podobna historia może rozegrać się ponownie tak samo, jak się rozpoczęła. Muzycznym analogonem tego przesłania jest posępna melodia oparta na kilkukrotowej frazie powtarzanej ostinato. Sądzę, że w największej mierze właśnie zakończenie filmu zainspirowało Mariolę Dopartową do nadania jednemu z rozdziałów swojej książki o Polańskim tytułu *Matnia na zamku Dunsinane*<sup>190</sup>.

---

arystokratyczny wariant tego instrumentu – *musette*. Zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Ołędzki, Kraków 1989, s. 259-261.

<sup>189</sup> Jest to jedna z bardzo nielicznych scen, w kontekście całego dorobku filmowego reżysera, w której Polański wykorzystuje efekty specjalne.

<sup>190</sup> Zob. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 69.



### 3.2. *Chinatown* i *Lokator* – „czarne kino grozy” – Jerry Goldsmith i Philippe Sarde

Co łączy *Chinatown* z *Lokatorem*? Poza osobą reżysera (który w obu filmach pojawia się również na ekranie) i faktem, że oba obrazy powstały – wyrażając się nienaukowo – jeden po drugim, można powiedzieć, że niewiele. Na pierwszy rzut oka dwa przytoczone tytuły wydają się wręcz leżeć na dwóch przeciwległych biegunach i to w odniesieniu do kilku płaszczyzn. Po pierwsze, nie wdając się na razie w pogłębioną analizę genologiczną, otrzymujemy pastisz kina noir z jednej strony i horror z drugiej (poziom gatunkowy). Po wtóre, co łączy się z pierwszym, oba filmy osadzone zostały w konkretnych, odmiennych zarówno pod względem czasu, jak i miejsca akcji rzeczywistościach (poziom narracyjny). Po trzecie, co z kolei determinuje tak pierwsze, jak i drugie, oba obrazy są reprezentantami dwóch różnych kinematografii (poziom geograficzno-kulturowy). I wreszcie po czwarte, co wynika z trzeciego, zarówno *Chinatown* jak i *Lokator* są owocami trudu (wyłączając osobę reżysera) dwóch niezależnych ekip filmowych łącznie ze scenarzystą, operatorem i... kompozytorem (poziom autorski).

A jednak coś więcej niż tylko diachroniczny porządek niniejszej książki skłania do przyjrzenia się dwóm wybitnym dziełom polskiego reżysera, zestawiając je ze sobą. Timothy Scheurer w swojej świetnej analizie porównawczej muzyki Maxa Steinera z *Wielkiego snu* Howarda Hawksa oraz Jerry’ego Goldsmitha z *Chinatown* Romana Polańskiego stwierdza, co następuje: „Tym, co uderzyło mnie najbardziej podczas oglądania *Chinatown*, było odczucie, jak blisko horroru i science-fiction jest muzyka Goldsmitha w scenach budowania napięcia”<sup>191</sup>. Łukasz Koperski w recenzji muzyki Philippe’a Sarde’a do *Lokatora* stwierdza z kolei, iż jednym z ciekawszych motywów muzycznych w tym filmie jest: „[...] temat główny łączący prostą melodię na marimbę i „jazzujące” partie na klarnet wspomagany przez smyczki, stanowiące coś na kształt ilustracji kina noir [...]”<sup>192</sup>.

Celem tej części książki będzie próba odpowiedzi na pytanie, na ile ilustracje muzyczne Jerry’ego Goldsmitha do *Chinatown* i Philippe’a Sarde’a do *Lokatora* stanowią, w sensie konwencjonalnym, muzyczny analogon danego gatunku filmowego, a na ile odwołują się do rozwiązań stosowanych w gatunkach innych niż te, do których powstały. Niemal automatycznie nasuwają się pytania kolejne: jeśli owe „przetasowania” faktycznie istnieją, to na czym polega ich związek z reżyserią filmu, w jakim celu są stosowane oraz czy są czymś więcej niż tylko potraktowaniem muzycznej warstwy dzieła filmowego w sposób niekonwencjonalny w odniesieniu do kina gatunków.

Z dostępnych źródeł wynika, że to raczej kompozytorzy mieli tym razem więcej do powiedzenia aniżeli sam reżyser, zwłaszcza jeśli chodzi o *Chinatown*. Faktem jest, że w USA to producent często decyduje o ostatecznym kształcie dzieła – nie inaczej było w przypadku filmu z muzyką Goldsmitha. Problem wymaga szerszego omówienia. Jak pisze Roman Polański o kulisach postprodukcji swojego drugiego nakręconego w Stanach Zjednoczonych filmu:

Bob Evans i ja nie mogliśmy odżalować Krzysztofa Komedy. Na próbę zgrałem jedną scenę z muzyką Phillipa Lambro, młodego kompozytora, który przysłał nam swoją płytę. Evansowi tak się ona spodobała, że z punktu go zaangażowaliśmy. Niestety, napisana potem partytura

<sup>191</sup> T. Scheurer, op. cit., 99.

<sup>192</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=762> [dostęp online: 19.08.2014].

rozczarowała nas. Bronisław Kaper, którego, jak zwykle, zaprosiłem na jeden z przedpremierowych pokazów w Santa Barbara, bardzo chwalił film, ale stwierdził, że muzyka osłabia efekt całości. Czulem, że ma rację, ale nie śmiałem już nic mówić z powodu terminów [...]. Jednak Bob Evans nie zadowolął się byle czym [...]. Zamówił nową muzykę i zmusił wytwórnię do przesunięcia daty wejścia filmu na ekrany. Jerry Goldsmith wywiązał się z powierzonego mu zadania w rekordowym tempie. Nie mogłem uczestniczyć w końcowym zgrywaniu muzyki i ostatni rozdział historii *Chinatown* śledziłem już tylko na podstawie wycinków prasowych. [...] Wśród wycinków znalazłem wywiad Boba Evansa udzielony hollywoodzkiemu dziennikarzowi. Według Evansa do napisania muzyki wziąłem kolegę – szmirusa i dopiero dzięki jego, Boba, interwencji udało się zażegnać katastrofę, angażując Goldsmitha<sup>193</sup>.

Christopher Sandford uzupełnia tę wypowiedź: „Działając pod wpływem impulsu, Polański zlecił napisanie ‘typowo amerykańskiej’ muzyki trzydziestoosmioletniemu Philipowi Lambro, byłemu wojskowemu, który zajął się komponowaniem i był znany z energicznych marszów z wyekspozowaną partią perkusji”<sup>194</sup>.

Fakt, że Polański – jak sam przyznaje – nie był obecny przy zgrywaniu muzyki do filmu nie zwalnia oczywiście od odpowiedzialności dokładnego przeanalizowania warstwy muzycznej *Chinatown*. Jakkolwiek nie byłyby powody pojawienia się w tym filmie takiej, a nie innej muzyki, należy mieć świadomość, że pod skończonym dziełem podpisuje się reżyser. Podtytuł niniejszej książki brzmi „Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego”, nie „Wpływ Romana Polańskiego na warstwę muzyczną swoich filmów”.

Warto podkreślić, że przede wszystkim Jerry Goldsmith, ale również Phillippe Sarde w przeciwieństwie do Krzysztofa Komedy byli niezwykle doświadczonymi kompozytorami w chwili zetknięcia się z Polańskim. Goldsmith skomponował wcześniej muzykę do takich hitów jak: *Planeta Małp* (1968), *Patton* (1970) czy *Papillon* (1973), Sarde stworzył ilustracje muzyczne m. in. *Okruchów życia* (1970) i *Wielkiego żarcia* (1973). Obaj doskonale znali swoje rzemiosło i czuli się niezwykle swobodnie niemal we wszystkich gatunkach filmowych, jakie w tamtych czasach oferowało kino. Nie dziwi zatem fakt, iż balansowanie pomiędzy filmowym horrorem, a kinem noir nie było dla nich problemem.

Zarówno Francuz, jak i Amerykanin potrafili również opowiadać językiem muzyki równoległe historie na ekranie i dopowiadać to, czego sam obraz nie był w stanie przekazać (niekiedy posługując się również zasadą kontrastu). Różne warianty tej metody zastosowane zostały w *Lokatorze* i *Chinatown*. Jak przekonywał Philippe Sarde:

Poprzez moją muzykę opowiadam równoległe historie, które dopełniają warstwę wizualną. Nie jest interesującym rozwiązaniem umieszczanie tych samych warstw jednej nad drugą: czarnej nad czarną, czerwonej nad czerwoną – to nic ciekawego. Uważam, że lepszym pomysłem jest dodanie koloru, który wzbogaci czarny lub czerwony i sprawi, że ten w jakiś sposób się wyróżni<sup>195</sup>.

<sup>193</sup> R. Polański, *Roman*, op. cit., s. 292-293.

<sup>194</sup> Ch. Sandford, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2008, s. 259.

<sup>195</sup> [www.festivalfocus.org/news.php?uid=1289](http://www.festivalfocus.org/news.php?uid=1289) [dostęp online: 20.08.2014].

W *Lokatorze* Sarde korzysta z tej metody już w samej czołówce filmu, wprowadzając dwa tematy, z których każdy odnosi się do innej strony osobowości Trelkovsky'ego. Jak pisze Quentin Billard:

Czołówka otwiera film, natychmiast odnosząc do obu głównych tematów partytury. Pierwszy temat, bardzo tajemniczy, jest interpretowany przez harfę szklaną z towarzyszeniem dwóch basowych fletów, innej osobowości tytułowego lokatora. Niepokojące smyczki dołączają do tego wielkiego tematu, który może zaabsorbować uwagę słuchacza od pierwszego momentu oglądania, doskonale oddając nastrój filmu, przywołując świat podejrzeń i nieokreślonych tajemnic, czy spisków. Drugi temat, bardziej tonalny i cichy, to melodyjka wykonywana przez klarnet solo z małym odcieniem bluesowej melancholii. Ten temat klarnetowy jest tutaj związany z samotnością Trelkovsky'ego<sup>196</sup>.

Oba tematy przyporządkowane są zatem jednemu bohaterowi i wyrażają to, czego jeszcze nie widać oraz to, czego w warstwie wizualnej albo nie zobaczymy w ogóle, albo nie doświadczymy w pełni.

Jeszcze inny wariant tej metody – zasadę kontrastu, zaprezentował Jerry Goldsmith, komponując muzykę do *Chinatown*. Jak pisze Timothy Scheurer:

Polański i Goldsmith wspólnie stworzyli poznawczy dysonans pomiędzy obrazem i muzyką: warstwa wizualna przedstawia Jake'a jako mężczyznę w dobrze skrojonym garniturze, w pełni kompetentnego i odważnego detektywa, podczas gdy muzyka podpowiada nam, że jego misja nie zakończy się pomyślnie, pomimo iż jest na drodze do odkrycia prawdy i wymierzenia sprawiedliwości [...]<sup>197</sup>.

Relacje muzyki i obrazu poza tym, że tworzą w tych scenach – jak było to m. in. w *Nożu w wodzie* – poetyckie warianty dźwiękoobrazu (tyczy się to zwłaszcza motywów przewodnich, o czym szerzej w dalszej części książki), wiążą się z czymś jeszcze. Muzyka wydaje się niekiedy właściwym nośnikiem treści, podczas gdy obraz często przekazuje informacje w sposób niepełny bądź powierzchowny, co jest oczywiście zamierzeniem reżysera i operatora.

Problem muzyki w *Chinatown* wiąże się również z aspektem gatunkowości tego filmu – a wyrażając się bardziej precyzyjnie – balansowaniem pomiędzy dwoma gatunkami, filmem *noir*<sup>198</sup> i kinem grozy. Co więcej, kwestia domniemanych związków *Chinatown* z tradycją filmowego horroru nie ogranicza się tylko do muzyki. Ważną rolę odgrywa również obraz z naciskiem na scenografię.

Nawet w scenach największego napięcia i zagrożenia – pisze Timothy Scheurer – kiedy Jake wchodzi do mieszkania Idy (Sessions<sup>199</sup>), Goldsmith opiera się na fortepianie, harfie i perkusji.

---

<sup>196</sup> [www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire](http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire) [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 20.08.2014].

<sup>197</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 100.

<sup>198</sup> Wśród filmoznawców nie ma zgody, co do tego, czym jest film *noir* – definiuje się go jako gatunek filmowy, subgatunek, cykl filmów, tendencję, nastrój, nurt lub stylistykę. Zob. R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, w: *Film noir*, seria: Studia filmoznawcze, Wrocław 2010, s. 24-25.

<sup>199</sup> dopisek mój P.P. – chodzi o kobietę, która podawała się za Evelyn Mulwray w jednej z pierwszych scen filmu.

sji, bez wykorzystania instrumentów dętych blaszanych, by oddać atmosferę zagrożenia [...]. Ogólny efekt uzyskany jest również poprzez umieszczenie akcji w wywołującym dreszcze i nieco odrealnionym miejscu, podobnie jak spodziewamy się tego w horrorze, gdy zagrożenie przez tajemnicze i złowroge siły jest nieuchronne<sup>200</sup>.

Pomimo faktu, że scena rozgrywa się w ciągu dnia, w mieszkaniu *Idy Sessions* panuje półmrok, a nawet mrok. Jake zauważa pękniętą szybkę w drzwiach, które w wyniku lekkiego przekręcenia klamki niemal same się otwierają, wydając charakterystyczne skrzypienie. Poza muzyką, szmerami i specyficznym miejscem akcji, również sam sposób budowania napięcia, łączący wszystkie te elementy w dłuższym przebiegu, jest typowy dla kina grozy. Jake zauważa leżącą na podłodze zamordowaną właścicielkę mieszkania, a obrazowi temu towarzyszy ostry dysonansowy dźwięk, ale napięcie (również poprzez nagromadzenie smyczków i groźnych dźwięków fortepianu) budowane jest nadal. W klasycznym kinie grozy spodziewalibyśmy się teraz ataku potwora lub psychopatycznego mordercy, tu atak następuje tylko w warstwie dźwiękowej – poprzez urwany dźwięk harfy, ponieważ w kadrze pojawia się jedynie policja. Polański – jak się okazuje – gra w tej scenie również z przyzwyczajeniami widza, a Goldsmith, pomimo braku bezpośredniego kontaktu z reżyserem, wydaje się te intencje doskonale rozumieć.

W klimacie horroru utrzymana jest również scena, w której Jake obserwuje przez okno domu Evelyn ją oraz jej siostrę/córkę, przekonany, iż ta jest kochanką Mulwraya. Tym razem akcja dzieje się w nocy, przy niepokojących mollowych dźwiękach kontrabas, harfy, ksylofonu oraz instrumentów perkusyjnych, które wraz ze scenografią tworzą nastrój niesprecyzowanego zagrożenia. Niesprecyzowanego, bo wynikającego z tajemnic bohaterów – tajemnic na tyle mrocznych, że do ich wiernego zilustrowania najodpowiedniejsza okazała się muzyka rodem z kina grozy.

Podobnie, zarówno pod względem narracyjnym, scenograficznym, jak i muzycznym skonstruowane są sceny z *Lokatora*, w których Trelkovsky zauważa, również wpatrując się w okno (nawet firanka nieco przypomina tą z *Chinatown*), nieruchomych ludzi w toalecie naprzeciwko. Jak pisze Quentin Billard:

Sarde wprowadza szczególnie duszną atmosferę poprzez wprowadzenie dysonansowych smyczków oraz akordów basowych fortepianu wraz z kilkoma dyskretnymi i budzącymi grozę akordami harfy. Niższe struny inicjują motyw zagrożenia, pokazujący zaburzenie w sekwencji, w której Trelkovsky zauważa nieruchomego mężczyznę przed oknem w łazience. Muzyka wydaje się zadawać to samo dręczące pytanie: Czy Trelkovsky doświadcza halucynacji, koszmaru? Partia harfy szklanej wprowadza dyskomfort ze swym upartym i niezwykle ciężkim basem, a faliste linie dysonansowych smyczków przyczyniają się do wzmocnienia oczywistego dyskomfortu, który tworzy się podczas słuchania muzyki w filmie<sup>201</sup>.

Polański poprzez zsubiektywizowaną narrację zadaje widzom pytanie, czy sceny oglądane z punktu widzenia głównych bohaterów są rzeczywiste, czy urojone, a muzyka wydaje się odpowiedź na to pytanie utrudniać. W przypadku Jake'a mamy co prawda do czynienia z problemem interpretacji bohatera, wywołanej błędami w śledztwie, podczas

---

<sup>200</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 99.

<sup>201</sup> <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire> [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 20.08.2014].

gdy Trelkovsky doświadcza najpewniej halucynacji, niemniej aura niepokoju i klimat kina grozy przepełniają, z dobrym skutkiem, obie te sceny, do zilustrowania których kompozytorzy wykorzystali ponadto bardzo podobne zestawy instrumentalne.

W *Chinatown* aura zagrożenia, charakterystyczna dla kina grozy, budowana jest poprzez muzykę na przestrzeni niemal całego filmu. Goldsmith, podobnie jak Krzysztof Komeda w *Dziecku Rosemary*, konsekwentnie „komponuje” zło, którego nie widać, tak jak nie widać korupcji, będącej owocem ciemnej strony natury ludzkiej, diabłem, który straszy tym razem w Los Angeles. Timothy Scheurer zauważył, że muzyka Goldsmitha wprowadza „[...] niepokój, ale również aurę dysonansu w scenach, których akcja dzieje się na marginesie Los Angeles, gdzie muzyka odzwierciedla wszechobecną korupcję w sposób niemal przytłaczający”<sup>202</sup>. *Lokator*, choć rozwiązania, jakie stosuje Philippe Sarde dalece wykraczają poza muzyczne schematy z klasycznego kina grozy, wydaje się być filmem, który zarówno pod względem wizualnym jak i muzycznym jest jednak horrorem. *Chinatown* to – jak wynika z dotychczasowych ustaleń – dzieło bardziej złożone pod względem gatunkowym.

Muzyka w przytoczonych powyżej scenach to jednak tylko jedna strona medalu, w obu filmach niebagatelną rolę odgrywają bowiem motywy przewodnie, które niekiedy zdecydowanie różnią się pod względem stylistycznym od fragmentów partytury opisanych powyżej. W scenach budowania napięcia pierwszoplanowa rola przypadała w *Chinatown* – harfie, a w *Lokatorze* – harfie szklanej. W przypadku motywów przewodnich instrumenty te stanowią już tylko muzyczne tło. Muzyka w dalszym ciągu pozostaje w ten sposób spójna pod względem instrumentalnym, przy jednoczesnym wprowadzeniu kolejnych motywów, bardzo istotnych z punktu widzenia narracji. Podstawową różnicą w stosowaniu motywów przewodnich przez Goldsmitha w *Chinatown* i Sarde’a w *Lokatorze* jest fakt, że o ile ten pierwszy stworzył jeden, obsługujący cały film motyw przewodni wiążąc go z parą bohaterów – Jake’iem i Evelyn (*Love theme*), o tyle drugi skomponował dwa tematy odnoszące się do jednej pierwszoplanowej postaci – Trelkovsky’ego. Zupełnie inaczej, co poniekąd wynika również z różnicy pierwszej, wygląda także kwestia wielości opracowań poszczególnych tematów. Motyw główny *Chinatown* słyszymy w różnych wersjach instrumentalnych, w *Lokatorze* dwa podstawowe tematy praktycznie nie są poddawane żadnym modyfikacjom. Wyjątek stanowi scena, w której Trelkovsky, po wprowadzeniu się do mieszkania znajduje w szafie ubrania Simone Choule – motyw klarnetu na chwilę przejmuje harfa szklana. Jak zauważa Quentin Billard: „Motyw klarnetowy powraca [...] zawsze bez zmian, jak często u Sarde’a. Pozostawianie tematów muzycznych jako nienaruszonych, wolnych od przygodności rozwoju muzycznego, to [...] sposób na wzmocnienie obsesyjnej strony motywu zejścia Trelkovky’ego do piekieł”<sup>203</sup>. Wielość opracowań *Love theme* wiąże się z kolei z odmiennym nacechowaniem emocjonalnym uwarunkowanym sytuacją ekranową, a wyrażanym poprzez dźwięki różnych instrumentów (barwa i frazowanie) oraz ze statyką i dynamiką; sceny romansowe w opozycji do scen pościgów (zmiany w obrębie rytmu i tempa).

Timothy Scheurer zauważył, że *Love theme* w sposób zdecydowany różni się od muzyki w scenach zagrożenia:

---

<sup>202</sup> T. Scheurer, op. cit.

<sup>203</sup> <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire> [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 20.08.2014].

Motyw przewodni *Chinatown* [...] jest całkowicie inny. W pewnym sensie jest mitologiczny: to muzyka, jakiej moglibyśmy się spodziewać w tajemniczym wielkomiejskim środowisku, gdzie czas akcji przypada na lata trzydzieste. Sprawia wrażenie smutnej piosenki miłosnej o zabarwieniu jazzowym z wyraźną molową tonacją, smutnym temacie i rzewnym solo na trąbkę stanowiącym melodię. Ów motyw pełni również funkcję tematu głównego, budując poczucie posępnej refleksji połączonej z odcieniem romantycznym, budującym ogólną atmosferę filmu<sup>204</sup>.

Poza wersją na trąbkę, w wykonaniu znakomitego trębacza Uana Raseya, która wybrzmiewa najczęściej, melodia *Love theme* intonowana jest również przez harfę, fortepian i skrzypce. Co istotne, utwór pojawia się po raz pierwszy (wyłączając czołówkę) dopiero w połowie filmu, inicjując romans Jake'a i Evelyn, a potem powraca na prawach leitmotywu kilkanaście razy. Bardzo ciekawy jest sposób „wbudowania” tego tematu w obręb fabuły. Goldsmith, każąc widzowi dość długo czekać, wprowadza następnie ów motyw na zasadzie ekspozycji, prezentując go od razu we wszystkich odsłonach instrumentalnych, podobnie jak zrobił to Philippe Sarde w sekwencji otwierającej *Lokatora*, pozwalając od razu wybrzmieć dwóm głównym tematom. *Love theme* otwiera jak gdyby nowy rozdział filmu, wprowadzając wątek romansu, który, co ujawnia się poprzez molową tonację utworu, nie zakończy się jednak szczęśliwie. Uwagę na ten problem zwrócił również Timothy Scheurer:

Jest to melodia przepelniona głębokim smutkiem, a nie tylko oznakami niewielkiej tragedii – analogicznie do romansu Jake'a i Evelyn oraz jej śmierci w *Chinatown*. [...] motywy Goldsmitha, zwłaszcza jego trzecia odsłona, przypomina nam, iż romantyczna miłość bohaterów *Chinatown* nie może zostać spełniona, ponieważ jest zatruta korupcją; próba stworzenia normalnego związku przez Jake'a i Evelyn jest z góry skazana na klęskę poprzez cień, jaki rzuca na nią kazirodcza relacja z ojcem, który zgwałcił swoją córkę, a teraz „gwałci” ziemię, a co za tym idzie, niewinnych mieszkańców miasta. Pojawienie się tej muzyki w napisach końcowych filmu, to również przypomnienie o dwóch niezależnych od siebie zadaniach, jakie mieli do wykonania Jake i Evelyn (zadaniem Evelyn była ochrona jej córki), oboje bohaterowie filmu byli szlachetni i oboje ponieśli klęskę<sup>205</sup>.

*Love theme* przypomina nieco klarnetowy temat z *Lokatora*, zarówno pod względem aranżacji, jak i funkcji muzyki w tych konkretnych filmach. Rację mają Łukasz Koperski i Timothy Scheurer pisząc, że utwory te brzmią trochę jazzowo. Oba spowija też aura melancholii, samotności i smutku. Co więcej, zarówno jeden, jak i drugi nieco odstają pod względem nastrojowym od innych motywów pojawiających się w filmach. Żaden nie przypomina też muzyki z horroru, za to oba utrzymane są w klimacie kina *noir*. W tym właśnie punkcie *Chinatown* wydaje się być, muzycznie rzecz biorąc, bardziej konwencjonalne w odniesieniu do głównego gatunku filmowego, jaki reprezentuje. Oba utwory, zwłaszcza *Love theme*, wchodzą również w poetyckie relacje z obrazami, którym towarzyszą.

Jake i Evelyn, po nocnej strzelaninie przed domem starców, mkną ciemną ulicą. Wejście *Love theme* w tej scenie, z jednej strony rozładowuje napięcie, z drugiej poczyna tworzyć emocjonalne tło i muzyczną zapowiedź romansu pary głównych bohaterów. Poprzez

<sup>204</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 102-103.

<sup>205</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 103.

zestawienie tej muzyki z obrazem, gdzie ważną rolę odgrywa również światło, kostiumy i scenografia, Goldsmith buduje, w sposób wręcz namacalny (podobnie jak było to w czołówce, gdzie wykorzystano stylową czcionkę), atmosferę zmityzowanych lat trzydziestych. W kolejnym ujęciu widzimy Jake'a na dziedzińcu domu Evelyn wpatrującego się w dal. Linie melodyczną *Love theme* przejmują harfa, której dźwięki pobrzmiwają na tle odgłosów rechotania żab i szeleszczącej wody w małym stawie (miejsce pierwszej zbrodni). Harfa, do której przyłączają się ekliwe dźwięki fortepianu, poczyna delikatnie pobrzmiwać również w następnych ujęciach, tuż przed pierwszym pocałunkiem Jake'a i Evelyn. Sam pocałunek zilustrowany jest muzycznie przez motyw główny, jego trzecią odsłonę, o której pisał Timothy Scheurer, gdzie linię melodyczną ponownie gra trąbka. Uan Rasey, w przeciwieństwie do wersji z czołówki oraz tej ilustrującej nocną podróż pary bohaterów, gra tym razem bardziej delikatnie, nienaturalnie wyciszając dźwięki w górnych rejestrach, przy jednoczesnym pełniejszym intonowaniu tonów niskich, które brzmią nieco głośniejsze, a wzbogacone są ponadto o delikatne wibrato. Poprzez taki sposób kształtowania dźwięku utwór brzmi bardziej ekliwie, podkreślając romantyczny charakter sceny. Następne ujęcie to kolejna zmiana instrumentu grającego melodię. Obserwujemy scenę, która rozgrywa się już po miłosnym akcie, kiedy Jake i Evelyn leżą nadzy w łóżku, a ruch kamery zsynchronizowany jest z tempem *Love theme*, którego linię melodyczną intonują naprzemiennie, wchodząc ze sobą w swego rodzaju dialog muzyczny, skrzypce i fortepian. Nastrój sceny przerywa wtargnięcie złowieszczonego akordu oraz dźwięk telefonu.

Przypomnijmy za Alicją Helman, że pojęcie „akordu” wizualnego odnosi się do przeświadczenia, że: „[...] kompozycja filmu nie następuje tylko w czasie (następstwo kadrów), lecz także w przestrzeni (łączenie linii horyzontalnych wszystkich przebiegów, a więc np. muzyki, szmerów, ruchu przedmiotów w kadrze, zmiennego rytmu światła itp. w jeden wertykalny akord)”<sup>206</sup>. Przeanalizowana powyżej sekwencja z *Chinatown* wpisuje się w te założenia.

Klarnetowy temat związany – jak trafnie zauważył Quentin Billard – z samotnością tytułowego lokatora najciekawiej prezentuje się w samej czołówce filmu, gdzie kamera Svena Nykvista w jednym ujęciu, poruszając się niezwykle miękko i w tempie utworu, fotografuje szare mury i okna kamienicy. Potem temat, po raz drugi z rzędu poprzedzony motywem na dwa basowe flety, powraca w scenie, kiedy Trelkovsky, po pierwszym zauważeniu w oknie naprzeciwko człowieka w toalecie, od niechcienia zapala papierosa. Motyw powraca jeszcze w kilku krótkich scenkach stale towarzysząc głównemu bohaterowi; moment otrzymania pocztówki z Luwru od Badara, samotny spacer z wieżą Eiffla w tle i wynajęcie pokoju w obskurnym hotelu po ucieczce z mieszkania Stelli. W ostatniej scenie filmu temat powraca, klamrując całość i stawiając w ten sposób pytanie, czy źródłem halucynacji i choroby psychicznej Trelkovskiego nie jest przypadkiem zwykła ludzka samotność.

O ile samotność bohaterów *Chinatown* wiązała się z bezradnością wynikającą z wszechobecnej korupcji, o tyle partytura Sarde'a skupia się na samym problemie jednostki nie umiejącej odnaleźć się w społeczności, której wrogie nastawienie nie ma racjonalnego i dającego się zdefiniować podłoża. Bardziej wynika to rzecz jasna z projekcji głównego bohatera, a mniej z obiektywnych przesłanek i prowadzi do schizofrenii, która z kolei ma również swój muzyczny odpowiednik w postaci drugiego tematu. Jak zauważa Quentin Billard: „Dwa niezapomniane motywy wystarczają kompozytorowi do stworze-

<sup>206</sup> A. Helman, *Rola...*, op. cit., s. 146.

nia silnej tożsamości tematycznej w tej partyturze<sup>207</sup>. Temat na flety basowe najlepiej prezentuje się z kolei we fragmentach filmu ilustrowanych przez motywy egipskie – zabandażowane w ostatniej scenie na podobieństwo mumii (jak wcześniej Simone Choule) ciało Trelkovsky’ego oraz ta, w której bohater zauważa hieroglify na ścianie toalety. Muzyka ta jest głucha i stłumiona, jakby dobywająca się spod bandaża. Scena z hieroglifami jest z resztą częścią dłuższej sekwencji, a wpisanie motywu na flety w większą całość w ciekawy sposób ją wzbogaca. Utwór, który towarzyszy tym obrazom w wersji rozszerzonej został nagrany pod tytułem *Apparitions*. Quentin Billard tak o nim pisze:

*Apparitions* to fragment partytury, który udowadnia ogromny talent kompozytora, bardzo dobrego we wszystkich gatunkach. Sarde tworzy szczególnie duszną atmosferę poprzez wprowadzenie dysonansowych smyczków oraz basowych akordów fortepianu wraz z kilkoma dyskretnymi i budzącymi grozę akordami harfy. [...] Warto tutaj odnotować bardzo krótkie pojawienie się głównego tematu w sekwencji, kiedy Trelkovsky spostrzega tajemnicze hieroglify na ścianach toalety<sup>208</sup>.

Jeszcze jednym, godnym odnotowania problemem, zwłaszcza w odniesieniu do tematów z *Lokatora*, są metafory muzyczne bezpośrednio nawiązujące do kluczowych scen w filmie. Philippe Sarde tworzy je poprzez twórcze wykorzystanie barwy instrumentów. Nie chodzi tu tyle o wspomniany powyżej motyw na flety basowe – ten jest mimo wszystko utworem odwołującym do utartych ogólnych skojarzeń – ile o dźwięk szklanej harfy. Instrument ten, poza rutynowymi funkcjami ilustracyjnymi, pełni jeszcze inne.

Sarde używa krystalicznych dźwięków szklanej harfy dla wzmocnienia niepokojącej i tajemniczej atmosfery filmu. Na ekranie wynik jest natychmiastowy. Niespotykane, dziwne brzmienie instrumentu bardzo szybko wprowadza zaburzenia w biegu filmu. Jeszcze lepiej można niemal zobaczyć stosowanie tego instrumentu, kiedy spojrzymy na pomysł zastosowany przez kompozytora, aby związać dźwięk tego instrumentu z obrazem okna (szkło), przez które rzuciła się Simone Choule. To następnie uzasadnia zastosowanie harfy szklanej jako muzycznej metafory tego złowieszczonego przekleństwa okna<sup>209</sup>.

Zofia Lissa szeroko omawiała ten problem, pisząc o symbolicznych funkcjach muzyki filmowej:

[...] poprzez dźwiękową jakość elementu muzycznego widz skierowuje intencje ku dotykowej jakości ukazanego w obrazie przedmiotu, rozumie lepiej sens tej sceny. Symbol ten wnosi pewien skrót wypowiedzi artystycznej, a przy tym jej wzmocnienie. [...] przykładem mogą być dźwięki ksylofonu, zastosowane w polskim filmie dokumentalnym o słynnym rzeźbiarzu polskim X. Dunikowskim pt. *Idę do słońca*. Przy pojawieniu się obrazów na ekranie, prezen-

---

<sup>207</sup> <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire> [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 24.08.2014].

<sup>208</sup> <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire> [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 24.08.2014].

<sup>209</sup> <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire> [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak] [dostęp online: 25.08.2014].



tujących rzeźby w drzewie, muzyka przechodzi na dźwięki ksylofonów, które mają oddawać „drewnianość” ukazanego materiału<sup>210</sup>.

W *Chinatown*, choć są to rozwiązania bardziej subtelne i w większej mierze wiążące się z interpretacją, również można się doszukać podobnych zabiegów. Tak jak w *Lokatorze* ważnym motywem jest szkło, w *Chinatown* jego odpowiednik to, niemal stały w twórczości Polańskiego, motyw wody. To woda, a właściwie ci, którzy kontrolują jej dostawy, są w filmie odpowiedzialni za wszechobecną i zatruwającą miasto korupcję. Hollis Mulwray i Noah Cross byli niegdyś współnikami odpowiedzialnymi za zaopatrzenie Los Angeles w wodę, o czym Jake dowiaduje się podczas wizyty u pana Yelburtona – aktualnego szefa Departamentu Wodociągów. To właśnie problem wody podzielił obu mężczyzn, doprowadzając do tajemniczej śmierci jednego z nich. Goldsmith dokonuje w swojej partyturze interesującego przekładu tego motywu na język muzyki, wykorzystując akwaticzny charakter harfy. Poprzez wydobywanie długich dźwięków bez wyraźnie określonego centrum tonalnego, a co za tym idzie nadając muzyce bardziej amorficzną postać, w sposób niemal dźwiękonaśladowczy udaje mu się stworzyć muzyczny obraz wypływającej ze źródła, lekko wzburzonej wody. Twarde uderzenie w najniższe basowe struny odpowiednio nastrojonego fortepianu imituje z kolei dźwięki przypominające odgłosy uderzania narzędziami hydraulicznymi o rury. Kompozytor tematyzuje w ten sposób problem samej dostawy wody, a fakt, że dźwięki te brzmią złowrogo, uruchamia kontekst mrocznej strony natury ludzkiej, która steruje wielką korporacją.

Na zakończenie tej części rozważań warto poświęcić chwilę uwagi na kwestię obecności w obu filmach muzyki diegetycznej. Timothy Scheurer w następujący sposób opisuje jej funkcje w *Chinatown*:

Muzyka przynależąca do diegezy *Chinatown* obejmuje wielkie przeboje muzyki popularnej w znanych wykonaniach: podczas prowadzenia śledztwa Jake słucha znanego standardu *I Can't Get Started* (1936) autorstwa Vernona Duke'a i Iry Gershwina w nie mającej sobie równych wersji Bunny'ego Berrigana. Dźwięki piosenki dobiegają z radia samochodu. Później, kiedy bohater spotyka się na drinku z Evelyn Mulwray w ekskluzywnym hotelu fortepian gra *Easy Living* (1937; Leo Robin – Ralph Rainger) oraz wielki, nagrodzony Oskarem przebój *The Way You Look Tonight* autorstwa Doroty Fields i Jerome'a Kerna<sup>211</sup>.

Celem doprecyzowania dodajmy, że źródłem dobywających się dźwięków *I Can't Get Started* nie jest w przytoczonej scenie radio w samochodzie Jake'a, ale przydrożny bar, a *The way you look tonight* nuci sam główny bohater czekając w sekretariacie Departamentu Wodociągów na pana Yelburtona. Tak, czy inaczej autor analizy zauważa, że muzyka ta:

[...] tworzy poczucie przepychu wzmocniając tym samym wizerunek pozornie idealnego, wyrafinowanego społeczeństwa: tęskne melodie i zadziwiające zmiany harmoniczne stanowią łagodną, romantyczną, wyrafinowaną, elegancką i uroczą tło dla mrocznej zagadki, którą musi rozwiązać detektyw<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 237.

<sup>211</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 97.

<sup>212</sup> Ibidem.

Po raz kolejny zatem Goldsmith posługuje się zasadą kontrapunktu w odniesieniu do treści filmu. Warto dodać również, że nastrój, o którym pisze Scheurer (a tyczy się to zwłaszcza sceny, którą zilustrowano *Easy Living*) wiąże się bardziej z zagadnieniem „akordu wizualnego” aniżeli z funkcjami dramaturgicznymi.

Tych z kolei – w większej mierze – dotyczy wykorzystanie muzyki diegetycznej w *Lokatorze* – muzyka rozrywkowa w scenach zabaw w mieszkaniu Treлковskiego i Stelli oraz marsze wojskowe prowokacyjnie puszczone na gramofonie kolegi głównego bohatera. We wszystkich tych scenach muzyka służy przede wszystkim rozładowaniu napięcia.

Świat nieokreślonych tajemnic i spisków, związanych zarówno z projekcją głównego bohatera (*Lokator*), jak i obiektywnych wydarzeń (*Chinatown*) budowany jest w obu filmach za pośrednictwem nie tylko sugestywnych obrazów, ale także niezwykle wyszukanych rozwiązań muzycznych. A ponieważ sztuka nie znosi ograniczeń, konwencje gatunkowe – zarówno filmowe (kino gatunków), jak i muzyczne (muzyka w kinie gatunków) – są przez Polańskiego oraz jego kompozytorów często przełamywane również poprzez posługiwanie się zasadą kontrastu. Pomimo faktu, że ilustracje muzyczne do dwóch omówionych powyżej filmów stworzone zostały przez dwóch pod wieloma względami niezwykle różniących się kompozytorów, a jeden z nich nie miał bezpośredniego kontaktu z reżyserem podczas swojej pracy, oba filmy wpisują się doskonale w ramy odważnego, autorskiego kina Romana Polańskiego w jego mrocznej, dotykającej najczarniejszych zakamarków ludzkiej natury odmianie.

### 3.3. Polański i Sarde – ciąg dalszy – *Tess* i *Piraci*

O ile nazwisko Jerry’ego Goldsmitha pojawia się w filmografii Romana Polańskiego tylko raz i, co więcej, spowodowane jest to ingerencją Roberta Evansa, o tyle sam długi okres i charakter współpracy autora *Chinatown* z Philippe’em Sarde’em stanowi oddzielny i ważny problem badawczy. Twórca muzyki do *Lokatora*, *Tess* oraz *Piratów*, poza tym, że „umuzyczył” aż trzy filmy Polańskiego, pomagał mu również w pracach związanych z postprodukcją, o czym, w kontekście *Tess*, reżyser wspomina w swojej autobiografii: „Niezwykle cenną pomocą i radą wspierał mnie przez cały czas Philippe Sarde, autor muzyki do *Tess*. Wybór dubli był w równej mierze dziełem nas obu, gdyż miałem absolutne zaufanie do jego smaku”<sup>213</sup>. Relacje pomiędzy artystami tak oto charakteryzują z kolei Frédéric Zamochnikoff i Stéphane Bonnette:

Kamery, projektory, taśma filmowa – wszystko to zawsze fascynowało Sarde’a, który zadebiutował w kinie mając lat dziewiętnaście, jako kompozytor muzyki do filmu Claude’a Sauteta *Okruchy życia*. Z prawdziwą pasją czynił ze swej muzyki element reżyserii, starając się zarzucić w partyturze coś z opowiadanej historii. „Muzyka daje to, co nie zostało sfilmowane” – mawiał. To nie przypadek, że Polańskiego zainteresował właśnie ten kompozytor, gdyż ich życiorysy mają wiele punktów wspólnych: dźwiękiem w filmie interesowali się jako sześciolatki, w dzieciństwie byli namiętnymi kinomanami, w młodości kręcili filmy krótkometrażowe. Właśnie podczas projekcji jednego ze swoich filmów Sarde zorientował się, że widzowie wołą

---

<sup>213</sup> R. Polański, *Roman*, op. cit., s. 354.

jego muzykę od reżyserii. Mało go to obeszło, ponieważ jego zdaniem „kompozytor musi znać wszystkie tajniki reżyserii, prowadzenia aktorów i montażu”<sup>214</sup>.

Dwa obrazy, będące wspólnymi dziełami Polańskiego i Sarde’a – przechodząc już do muzyki filmowej – tyle samo łączy, co dzieli. W obu filmach wykorzystano duże zestawy instrumentalne, a wykonanie utworów Francuza powierzono dwóm słynnym orkiestrom: muzykę do *Tess* nagrano w Londynie (London Symphony Orchestra, dyrygent: Carlos Savina), a do *Piratów* w Paryżu (l’Orchestre de Paris, dyrygent: Bill Byers). Oba filmy, zważywszy – po raz kolejny z resztą – na konotacje z kinem gatunków, wydają się również do jego tradycji w warstwie muzycznej nawiązywać, choć, zwłaszcza w przypadku *Tess*, problemów nastrocza już sama kwalifikacja gatunkowa dzieła. Wreszcie kompozycje muzyczne pochodzące z obu filmów, których akcja dzieje się w konkretnym czasie i konkretnych miejscach, wzbogacone są elementami muzyki etnicznej, dla owych miejsc i czasów charakterystycznymi.

Pomimo tych zbieżności można jednak odnieść wrażenie, iż muzykę do dwóch przywołanych powyżej obrazów stworzyły dwie różne osoby. I gdyby nie zapewnienia Philippe’a Sarde’a, iż jest kompozytorem typowo filmowym, dbającym nie o własny styl, a efekt, jaki ma wywrzeć na odbiorcy połączenie muzyki z obrazem, stwierdziłbym, iż Polański po raz kolejny zmienił swojego kompozytora. Nagrodzona (jedyną w karierze Francuza) nominacją do Oscara muzyka do *Tess* jest przebogata w znaczenia tworzące się na różnych poziomach, a pomysłowość zastosowania motywów przewodnich nie ma sobie równych w całej filmografii Polańskiego. Pod tym względem oprawa muzyczna *Piratów* wydaje się być gdzieś na antypodach. Pomimo iż pod względem ilościowym (biorąc pod uwagę czas ekranowy) muzyka z tego filmu znajduje się na pierwszym miejscu w dorobku reżysera, pomysłowości jej wykorzystania już to nie dotyczy. Z tego też powodu głównym przedmiotem rozważań będzie w tej części książki *Tess*, natomiast o *Piratach* wspominał będę sporadycznie.

W jednym z tytułów rozdziałów swojej książki o Polańskim Mariola Dopartowa postawiła pytanie „Czy Tessa jest melodramatem?”. W konkluzji, w kontekście głównej bohaterki filmu autorka pisze:

Jej ofiara, złożona w „dziecinnym” świecie w celu przejścia do tego „prawdziwego”, dorosłego, była niepotrzebna i uczyniona w imię jednego z największych mitów kultury. Chodzi tu o skonwencjonalizowaną przez melodramat „prawdziwą miłość” – jedną z niekiedy niebezpiecznych masek egzystencjalnej alienacji i metafizycznego niepokoju, gdy literacko-filmowe schematy potraktuje się w całej dosłowności. Film Polańskiego zrywa tę maskę i dlatego nie da się go potraktować jako melodramatu. Na zadane pytanie musimy odpowiedzieć zgodnie z prawdą filmowego obrazu: Polański opowiada się za życiem, z całą jego złożonością; życiem, którego nie da się pomylić z prostymi schematami filmu czy literatury<sup>215</sup>.

Aby dobrze zrozumieć funkcjonowanie w tym dziele muzyki, która podobnie jak film i literatura łatwo ulega schematyzacji, należy się jej przyjrzeć z dwóch perspektyw. Pierwszą jest sama powieść Hardy’ego i problem przekładu treści literackich na język muzyki

---

<sup>214</sup> F. Zamochnikoff, S. Bonnette, *Polański na rozdrożu światów*, przeł. K. i K. Pruscy, Warszawa 2006, s. 140-141.

<sup>215</sup> M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 105-106.

i filmu, drugą – kategoria domniemanej gatunkowości obrazu i jego konotacji z tradycją wykorzystania muzyki w filmowym melodramacie.

Celowo użyłem kategorii motywu przewodniego w liczbie mnogiej. Już pobieżna analiza muzyki wykorzystanej w *Tess* ujawnia, iż możemy mówić o dwóch głównych motywach i przynajmniej trzech pobocznych – chodzi tu o tematy muzyczne pojawiające się w filmie więcej niż raz.. Sarde w *Tess* modyfikuje każdy z nich, pomimo iż jest ich wiele. Zabiegi te w tym samym stopniu służą nadaniu filmowi poetyckości poprzez zestawienie muzyki z wystylizowanymi zdjęciami<sup>216</sup>, co budowaniu narracji i dramaturgii.

Dwa wielkie tematy wprowadzone zostają już w ekspozycji filmu (motywy główne). Odpowiedź zaś na pytanie, czyje to motywy lub czego (jeśli w taki sposób w ogóle należałoby je postawić) w miarę tego im głębiej jesteśmy w fabule zaczyna się oddalać, a to właśnie z uwagi na narracyjne i dramaturgiczne funkcje muzyki. Oba tematy, przynajmniej w czołówce filmu, wybrzmiewają w mollowych tonacjach. W pierwszym, bardziej rytmicznym, nieco nawiązującym w swojej konstrukcji do ludowych tańców brytyjskich wyeksponowano kotły, oboje, a także dęte blaszane w niskich rejestrach (przede wszystkim puzony) oraz instrumenty ludowe. Znamienne, że temat rozpoczynają kotły – instrumenty śmierci, ale nacechowane semantycznie w odniesieniu do tego motywu są również nisko brzmiące puzony, których dźwięk w tradycji muzycznej utożsamiano ze światem podziemnym (światem zmarłych)<sup>217</sup>. Poprzez mollową tonację oraz dobór instrumentów Sarde uruchamia kontekst tragedii, a przez dodanie instrumentów ludowych wprowadza niejako widza w klimat miejsca i czasu akcji. Po tym temacie następuje drugi, wyraźnie oddzielony od pierwszego – mniej rytmiczny, wolniejszy i skomponowany na smyczki. Oba motywy brzmią poważnie, niemal groźnie. Żaden z nich nie zapowiada, iż widz będzie miał przez najbliższe godziny do czynienia z filmową sielanką.

Po drugim wprowadzeniu tematów, możemy domniemywać, iż oba należałoby połączyć z główną bohaterką. Pierwszy brzmi jeszcze bardziej dynamicznie niż w czołówce filmu. Jest to związane z ruchem i rytmem sceny, ponieważ Tess, usadowiona w dorożce, jest właśnie w drodze do majątku d'Urbervillów. Drugi słyszymy, kiedy główna bohaterka wędruje leśną ścieżką i jest już o krok od miejsca, do którego wysłali ją rodzice. Dopiero trzecie wprowadzenie drugiego tematu, na które Polański i Sarde każą widzowi dość długo czekać, dopełnia i nieco zmienia interpretację w odniesieniu do obu melodii. Motyw słyszymy bowiem dopiero w scenie, kiedy Angel Clare oświadcza się Tess, a ta z żalem oznajmia, iż nie może za niego wyjść. Poprzednie wejście tej melodii miało miejsce, kiedy tytułowa bohaterka była o krok od posiadłości d'Urbervillów. Rozumiemy zatem, że powodem, dla którego Tess nie może przyjąć oświadczenia jest postać Aleca. Motyw na smyczki należałoby zatem – przynajmniej z punktu widzenia dotychczasowego rozwoju wydarzeń oraz tradycji filmowego melodramatu – łączyć z kuzynem Tess. Jak pisze Timothy Scheurer w rozdziale dotyczącym tego gatunku<sup>218</sup>: „Muzyka ‘złoczyńcy’ jest zabarwiona molowymi tonacjami, dysonansami i rytmicznymi tematami oraz dźwiękami,

---

<sup>216</sup> Film został nagrodzony Oscarami we wszystkich plastycznych kategoriach, za najlepsze: zdjęcia, kostiumy i scenografię.

<sup>217</sup> Zob. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny: Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1999.

<sup>218</sup> Scheurer stosuje określenie „romans historyczny”, które, co prawda jest pojęciem węższym, niemniej można je z powodzeniem odnieść do filmu Polańskiego, zwłaszcza, iż w tym konkretnym kontekście („muzyka złoczyńcy”) problem, czy mamy do czynienia z melodramatem, czy „romansem historycznym” nie ma większego znaczenia.

które można by scharakteryzować jako agresywne lub ‘prymitywne’<sup>219</sup>. Z drugiej jednak strony, w głębszym znaczeniu, motyw ten należałoby również powiązać z wszechobecnym w powieści Hardy’ego fatalizmem, poczuciem winy i cieniem, jaki rzuca na główną bohaterkę wydarzenie, które rozegrało się podczas feralnej nocy w lesie Chase – „Ofiara pozostanie ofiarą” – powtarza za pisarzem ustami Tess reżyser oraz, poprzez muzykę, kompozytor. Ów temat powraca w filmie jeszcze kilkakrotnie. Słyszymy go w scenie, kiedy tytułowa bohaterka, chcąc wyjawić Angelowi prawdę o swojej przeszłości, w ostatniej chwili decyduje się jedynie na wyjaśnienie, iż jej prawdziwe nazwisko to d’Ubrville. Muzyka odzwierciedla tu w pewien sposób myśli głównej bohaterki, ukazując na ekranie jej wewnętrzny konflikt, powraca w podobnym opracowaniu w scenie odtrącenia Tess przez Angela oraz podczas ich wspólnej ucieczki po zabójstwie Aleca. Sarde stosuje jednak niekiedy pogodniejszą i lżejszą instrumentację z wyeksponowaną przez skrzypce główną linią melodyczną, w scenach, kiedy dochodzi do pozornego rozwiązania konfliktu i rozładowania napięcia – wspólnie spędzona noc z Angelem, będąca chwilowym ukojeniem podczas ucieczki przed policją.

Interesujące są również sceny, w których ów temat na smyczki niemal nieustannie miesza się z drugim tematem wprowadzonym w introdukcji, a który w pewnym sensie charakteryzuje Tess jako „dziecko natury” – tak, jak widzi ją na początku Angel (obecność instrumentów ludowych i żwawy rytm)<sup>220</sup>. Tak jakby, jak jest to w klasycznym melodramacie, miłość próbowała pokonać przeciwności losu. Ciekawa jest pod tym względem sekwencja (ciąg montażowy), w której obserwujemy beztrudnie spędzane słoneczne dni pary kochanków, kiedy Tess jest przekonana, iż Angel odnalazł list i jej przebaczył oraz scena finałowa w Stonehenge. Znaczenie pierwszego tematu zaczynamy rozumieć w dużym stopniu dopiero przez zestawienie go z drugim na różnych etapach rozwoju wydarzeń w filmie.

Niewprowadzonym w czołówce, niemniej niezwykle ważnym, nie tylko z punktu widzenia filmowej narracji, ale również konotacji z powieścią Hardy’ego motywem, jest kołysanka, która, zarówno w swojej odsłonie diegetycznej, jak i niediegetycznej powraca w filmie kilkakrotnie. Tomas Hardy tak oto pisze w kontekście głównej bohaterki na jednej z pierwszych kart swojej powieści:

Znalazłszy się kilkadziesiąt kroków od domu, usłyszała rytmiczne dźwięki, inne niż te, od których się oddalała, dźwięki tak dobrze, tak bardzo dobrze jej znane! Był to dochodzący z wnętrza domu regularny łoskot spowodowany gwałtownym uderzaniem biegunów kołyski o kamienną podłogę; odgłosom tym wtórował kobiecy głos śpiewający w energicznym tempie galopki ulubioną balladę *Laciata krowa*. [...] Stuk kołyski i śpiew urywały się jednocześnie, po czym melodię zastępowały przeraźliwe głośnie okrzyki<sup>221</sup>.

Również w samym filmie matka Tess śpiewa kołysząc w rytm melodii najmłodsze ze swych dzieci, a jej głos tytułowa bohaterka słyszy jeszcze zanim przekroczy próg swojego domu. Ciekawe jest jednak to, że melodia ta powraca w filmie jeszcze pięciokrotnie.

<sup>219</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 120.

<sup>220</sup> Na korzyść tej interpretacji przemawia scena, o której wspominałem we wstępie. Punkt widzenia Angela – widzimy zbliżającą się postać kobiecą o sylwetce Tess, a w audiosferze poczyna rozbrzmiewać ów temat muzyczny. Kobieta, którą zauważył Angel nie jest jednak – jak się po chwili okazuje – Tess, ale jej przyjaciółka Izz.

<sup>221</sup> T. Hardy, *Tessa d’Ubrville. Historia kobiety czystej*, przeł. R. Czekańska-Heymanowa, Warszawa 1991, s. 14.

W swojej wersji niediegetycznej pojawia się po raz pierwszy, kiedy Tess ostatni raz przed wyjazdem do swoich „zamożnych krewnych” przechadza się po łące nieopodal rodzinnego domu, który można dostrzec w oddali. Melodia (główną linię gra najprawdopodobniej heligonka, a następnie flet) brzmi dość melancholijnie, co w powiązaniu z poprzednią sceną z kołysanką może sugerować, iż zakończył się w życiu bohaterki okres dzieciństwa. Bardzo podobna pod względem plastycznym, ale zgoła odmiennym z punktu widzenia opowiadania filmowego jest kolejna, z kołysanką w tle. Tess, w rytm znanej melodii (w dalszym ciągu mamy do czynienia z muzyką niediegetyczną) po raz kolejny przechadza się po tej samej łące na tle nieco zachmurzonego nieba ze swoim już dzieckiem na rękach. Muzyka brzmi nieco pogodniej, a kroki dziewczyny znaczą flety i skrzypce na tle delikatnych dźwięków harfy. Niemniej tą budzącą nadzieję muzykę poczynają brutalnie zagłuszać odgłosy nadciągającej burzy. Obie przywołane powyżej sceny (statyczne kadry) są pięknie zakomponowane i oświetlone, a w połączeniu z muzyką stanowią, tak jak było to m. in. w *Nożu w wodzie*, znakomite przykłady poetyckiego „wrastania muzyki” w obraz. Melodia, podobnie jak było to z *Ballad for Bernt*, pełni ponadto funkcje narracyjne, a odgłosy burzy tę narrację jeszcze dodatkowo wspomagają, budując dramaturgię sceny.

Temat dziecka, bo sądzę, że tak należałoby nazwać ów przewijający się w filmie motyw, powraca jeszcze w poruszającej scenie pogrzebu, kiedy to główna bohaterka na własną rękę i bez pomocy duchownych postanawia pochować swoje „nieślubne dziecko”. Tym razem do melodii dołączają się nacechowane semantycznie nisko brzmiące dęte blaszane oraz carillon imitujący dźwięk kościelnych dzwonów, który Polański w dość ironiczny sposób skontrastował z obrazem. Ostatnie ujęcie sceny przedstawia bowiem grób dziecka z wyeksponowanym bukietem białych chryzantem, które Tess umieszcza w słoiku po marmoladzie. W tym samym opracowaniu motyw dziecka słyszymy, kiedy tytułowa bohaterka po odrzuceniu przez Angela, układa się do snu w ciemnym lesie. Kołysanka nieco zmieniła jednak swoje znaczenie – jest już nie tyle motywem dziecka, co, poprzez aranzacyjną analogię, motywem śmierci. Tak jakby ktoś chciał ukolysać główną bohaterkę do snu, przypominając, iż Hypnos to brat Tanatosa. Warto dodać, że omawianą scenę poprzedza inna, w której również mamy do czynienia z dźwiękowo-wizualną antycypacją. Tess wędruje przez pokryte siną mgłą pole. W oddali słychać odgłosy końskich kopyt, szczekanie psów oraz sygnał myśliwski wzywający na polowanie. Po chwili w kadr „wbiega” grupa jeźdźców ubranych w czerwone kubraki. Słynne, zwłaszcza w XVII i XVIII wieku, polowania z psami par force polegały na nieustannym bieganii za zwierzyną aż do momentu, w którym ta padała martwa z wycieńczenia i stresu. Słowo „chase”, które zarówno w języku francuskim jak i angielskim oznacza tyle, co „polowanie” lub „pościg” odnosi się również do nazwy instrumentów myśliwskich, a w powieści Hardy’ego do nazwy lasu, w którym w wyniku gwałtu zostało poczęte dziecko głównej bohaterki. Zdanie: „Ofiara pozostanie ofiarą” przewija się zatem na przestrzeni niemal całego filmu, a wyrażane jest różnymi środkami jego języka.

Po raz ostatni dźwięki kołysanki poczynamy słyszeć kiedy Tess, patrząc na płytę nagrobną Daberville’ów pyta się samą siebie: „Dlaczego jestem po niewłaściwej stronie kamienia?”. Następnie – poprzez zastosowanie pomostu dźwiękowego – przenosimy się na miejsce postoju eksmitowanej rodziny głównej bohaterki. Kołysankę, tak jak podczas pierwszego jej wprowadzenia, śpiewa matka głównej bohaterki, usypiając najmłodszego z synów. W scenach tych przywołany zostaje po raz kolejny motyw śmierci i motyw dziecka. Polański i Sarde, stosując swego rodzaju wewnętrzną klamrę, zamykając w ten sposób wątek rodziny Tess i nawiązując poprzez muzykę do okresu jej dzieciństwa.

Również Angel Clare posiada w filmie „swoją muzykę”. Inspiracją dla Romana Polańskiego w kontekście wyboru polskiej piosenki ludowej do wiersza Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*<sup>222</sup> mógł być fragment samej powieści Thomasa Hardy’ego, który tak oto pisał o uczuciach bohatera względem Tess:

Kochał [...] Tessę nie dla niej samej, kochał jej duszę, serce, kochał całą nie za to, że była zręczną mleczarką, pojętą uczennicą, a już z pewnością nie za prostą, czysto formalną wiarę, jaką wyznawała. Jej życie na łonie natury, czyste i naiwne, nie potrzebowało zewnętrznego poluru, by mu się podobać<sup>223</sup>.

Jak wiadomo, w poezji sentymentalnej w kontekście tematu miłości ważną funkcję pełniło również samo miejsce oraz jego atmosfera – sielska sceneria z odpowiednio wyeksponowaną rolą natury. Polański nie tyle daje polskiemu widzowi do zrozumienia, iż melodia znad Wisły zawędrowała aż do Wiktoriańskiej Anglii, co próbuje za pomocą języka filmu przekazać pewne treści. Miłość Angela do Tess jest, jak wynika z lektury powieści, w najbardziej oczywistym tego słowa znaczeniu, sentymentalna. A fakt, że miejsce akcji oddalone jest o setki kilometrów od ojczyzny Karpińskiego, nie ma tu nic do rzeczy – chodzi o uniwersalny temat prostej, czystej miłości, która, niczym nie zmacona, rozwija się w scenerii pachnących świeżym zbożem zielonych pól i łąk. To właśnie sentymentalne wyidealizowanie postaci Tess przez Angela, a następnie jego wewnętrzny konflikt, do którego dojdzie w chwili konfrontacji wyobrażeń z rzeczywistością, stanie się przecież źródłem kolejnego pasma cierpień głównej bohaterki. Takie, a nie inne filmowo-muzyczne rozwiązanie ma oczywiście wydźwięk ironiczny. Melodia *Laury i Filona* podpowiada widzowi, iż bohater najprawdopodobniej – nawiązując do słów Marioli Dopartowej – uwierzył, iż konwencje literackie, reprezentowane przez jeden z najważniejszych prądów oświecenia, mają coś wspólnego z prawdziwym życiem.

– Powtarzam, że nie jesteś tą kobietą, którą pokochałem.

– Więc kogo pokochałeś?

– Inną kobietę w twojej postaci<sup>224</sup>.

Aby jednak wplecenie w tkankę filmu ludowego utworu, będące jak gdyby próbą intersemiotycznego przekładu języka literatury na język filmu (dialog powyżej), nie rozminęło się z oczekiwaniami uwrażliwionych na symbole widzów, Polański zdecydował się zamienić harfę, na której Angel grał w powieści Hardy’ego, na flet. Po pierwsze, w połączeniu z ludową melodią instrument ten wypada zdecydowanie lepiej w odniesieniu do utartych skojarzeń odbiorcy związanych z sentymentalizmem, tudzież polską muzyką ludową. Po wtóre, już pod względem czysto wizualnym, harfa pod jaworem (ponieważ Polański pozwala swojemu bohaterowi, tak jak ma to miejsce w powieści Hardy’ego, zabrać instrument w plener) wyglądałaby niezwykle komicznie. Melodię piosenki *Laura i Filon* słyszymy w filmie dwa razy, zawsze w wariacie diegetycznym i zawsze w wyko-

---

<sup>222</sup> Autor muzyki pozostaje nieznany. Znane natomiast są liczne wykonania i opracowania tego utworu. Bodaj najsłynniejszym jest *Fantazja A-dur na tematy polskie* Fryderyka Chopina. Najsłynniejszym wykonaniem samej piosenki jest z kolei najprawdopodobniej to nagrane przez zespół pieśni i tańca *Mazowsze*.

<sup>223</sup> T. Hardy, op. cit., s. 126.

<sup>224</sup> Dialog pojawia się zarówno w powieści, jak i filmie.

naniu Angela, choć przy pierwszym jej wejściu nie widzimy bohatera. Układające się do snu Tess oraz jej przyjaciółka Marianna rozmawiają o nim jedynie przy dźwiękach melodii, które do nich dobiegają i stanowią do owej rozmowy przyczynę. Drugi raz melodia rozbrzmiewa w scenerii już typowo sentymentalnej – artysta wraz ze swym instrumentem „czeka pod jaworem”. Jak pisze Thomas Hardy:

W ów typowy letni wieczór czerwcowy powietrze było tak delikatne i przejrzyste, że przedmioty nieożywione zdawały się być obdarzone co najmniej dwoma lub trzema zmysłami. Zatarła się różnica między bliskością a dala i człowiek czuł się bliski wszystkiemu, co leżało w zasięgu horyzontu. Panująca cisza wydawała się raczej odrębnym istnieniem niż zwykłym brakiem dźwięku. Ciszę tę nagle zmąciły dźwięczne tony harfy. Tessa już przedtem słyszała te tony dolatujące z poddasza nad jej głową. Niewyraźne, głuche, stłumione przez zamknięcie, nigdy nie przemówiły do jej serca jak teraz, gdy płynęły poprzez ciszę, czyste i szczerze, jakby nagie. Wprawdzie zarówno instrument, jak wykonanie były mierne, lecz wszystko zależy od nastroju i Tessa, zasłuchana niby zahipnotyzowany ptak, nie mogła ruszyć się z miejsca. Przeciwnie, nawet podeszła bliżej, kryjąc się za żywopłotem, aby artysta nie spostrzegł jej obecności<sup>225</sup>.

W filmie Polańskiego *Angel* również gra nieczysto, ale ogólny nastrój scen sprawia, iż widz może poczuć się jak Tess. Podobnie z resztą będzie w *Pianiście* kiedy ukrywający się Szpilman usłyszy dobiegające zza ściany dźwięki melodii *Umówiłem się z nią na dziewczętą* grane na fortepianie w sposób daleki od muzycznej poprawności, a jednak brzmiące niezwykle kojąco. Jak słusznie zauważył Hardy: „Wszystko zależy od nastroju”.

Są również w *Tess* melodie, które przywołują wspomnienia bohaterów. Ów zagadnienie odnosi się także do postaci Angela, który w jednej z ostatnich scen znajduje się w podobnej sytuacji, co bohaterka filmu omawianego w kontekście „muzyki jako środka ujawniania wspomnień” przez Zofię Lissę:

W przedwojennym filmie niemieckim *Pieśń nad pieśniami* bohaterka wchodzi do opuszczonej pracowni rzeźbiarskiej swego ukochanego, a równocześnie rozlega się motyw *Vergebliches Ständchen* Brahmsa, ten sam, który towarzyszył chwilom ich narastającej miłości; teraz jest on tylko znakiem wspomnień bohaterki, narzucających się jej prawem kontrastu z widokiem pustej pracowni. Muzyka zamiast obrazu prezentuje treść i kierunek kojarzeń opuszczonej dziewczyny. [...] Modyfikacja harmonicznono-tonalna tej pieśni, podanie jej w tonacji molowej zamiast – jak przedtem – w durowej, oddaje w skrócie całą odmienność sytuacji emocjonalnej: przedtem radośnie przeżywana rzeczywistość, teraz – smętne wspomnienie<sup>226</sup>

Podobny zabieg Polański i Sarde stosują w scenie, kiedy *Angel*, po powrocie z Brazylii, zatrzymuje się przy polanie, na której po raz pierwszy ujrzał Tess. Dźwięki ludowych tańców brytyjskich, które w swym diegetycznym wariacie rozbrzmiewały tutaj akompaniując odzianym w białe sukienki dziewczętom i nawiązując w ten sposób do „minionej mody dawnych lat, kiedy to radość i maj były synonimami”<sup>227</sup>, teraz brzmią zupełnie inaczej. Sarde zmienia tryb z dur na moll i wprowadza modyfikacje w obrębie rytmu oraz instrumentacji tak, by utwór brzmiał jak najbardziej rzewnie i melancholijnie. Z racji tego,

<sup>225</sup> T. Hardy, op. cit., s. 94-95.

<sup>226</sup> Z. Lissa, op. cit., s. 206.

<sup>227</sup> T. Hardy, op. cit., s. 9.



iz mamy – tym razem – do czynienia w dźwiękiem diegetycznym wewnętrznym (perspektywa Angela) muzyka brzmi również dużo ciszej niż w jednej z pierwszych scen filmu, zagłuszając ją ponadto odgłosy „diegetycznego” już wiatru.

Faktem jest, iż film Polańskiego na płaszczyźnie muzycznej nawiązuje poniekąd do tradycji filmowego melodramatu – jako przykład może tu posłużyć sekwencja montażowa, w której Tess i Angel korzystają z wszelkich dobrodziejstw natury przeżywając „wielką miłość”, gdzie dwa zaprezentowane w ekspozycji motywy przeplatają się wybrzmiewając w durowych tonacjach i pogodnej instrumentacji. Wykorzystywanie elementów muzyki etnicznej dla podkreślenia kolorytu lokalnego także nie jest niczym nowym w melodramacie. Jak pisze bowiem Timothy Scheurer:

Tematy miłosne mogą zawierać motywy muzyczne, które w większym stopniu nawiązują do miejsca akcji (w sensie geograficznym). Na przykład w *Love theme* z filmu *Wiatr i lew* wykorzystane są bliskowschodnie motywy orientalne, podczas gdy temat miłosny Elmera Bernsteina z *Korsarza* (1958) zawiera więcej muzyki ludowej (motywy sielankowe o węższym zakresie melodycznym i bardziej „kwadratowej” strukturze harmoniczej) charakterystycznej dla Ameryki Północnej. [...] Temat miłosny (z *Buntu na Baunty*) skomponowany przez Bronisława Kopera (wersja z 1963 roku) luźno wykorzystuje z kolei elementy tradycyjnych melodii z wyspy Tahiti<sup>228</sup>.

Polański – jak wynika z przeprowadzonej analizy – wykorzystuje jednak konwencje muzyki w kinie gatunków (melodramat) tak, jak wykorzystuje sam gatunek. Jest mu ona potrzebna z jednej strony jako narzędzie pomocnicze w celu wciągnięcia widza w obręb fabuły poprzez reprodukcję sprawdzonych rozwiązań, z drugiej jednak – „wgrzyzając” się mocniej nie tylko w konstrukcję muzyczną, ale także kontekst, zarówno w odniesieniu do tego konkretnego filmu, jak i kultury w ogóle – zauważamy niezwykle bogactwo znaczeń kryjących się niemal w każdej nucie. Co więcej, takie pojęcia jak: muzyka niediegetyczna, diegetyczna wewnętrzna czy zewnętrzna, adaptowana i oryginalna stają się absolutnie wtórne wobec funkcji, jakie najczystsza ze sztuk pełni w tym niezwykle filmie. Świadczy to oczywiście o niezwykłej dojrzałości reżysera, który swobodnie operuje najróżniejszymi rozwiązaniami byleby tylko możliwie najbardziej klarownie z punktu widzenia swojego rzemiosła przekazać treści, zawarte w powieści, która – jak sam przekonywał – jest jedną z jego ulubionych.

Pomysł na *Piratów* polegał na czymś zgoła innym. Jak przyznał sam Polański:

Nie było moim zamiarem nakręcenie parodii, dlatego też nie prosiłem Phillipe’a o sparodiowanie muzyki, mimo że obu nam zależało na odniesieniach do starych hollywoodzkich filmów akcji i oddania ich atmosfery. Zależało mi na muzyce, która podkreśliłaby w jakiś sposób sceny akcji oraz gagi, jednak nie w taki sposób, jak komponuje się muzykę do filmów z Myszka Miki. Chciałem uniknąć karykatury<sup>229</sup>.

Nie do końca się to jednak udało. Pomimo że, jak zauważył Yves Galion: „[muzyka] pasuje do filmu jak druga skóra, podkreślając element fantastyczny i zabawowy eposu”<sup>230</sup>

<sup>228</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 119.

<sup>229</sup> [www.kritzerland.com/rppirates.htm](http://www.kritzerland.com/rppirates.htm), [dostęp online: 26.10.2014].

<sup>230</sup> Cyt. za: A. Bątkiewicz, *Ścigany Roman Polański*, Katowice 2006, s. 210.

a także – podobnie jak było to w *Tess* – wykorzystuje elementy folklu (andaluzyjskie flamenco), trudno doszukać się w *Piratach* rozwiązań, które byłyby równie pomysłowe jak w poprzednim wspólnym dziele Polaka i Francuza.

Najciekawiej prezentuje się scena tzw. „tańca umrzyka”, kiedy to dowódca hiszpańskiej floty i jego podwładny zostają zmuszeni przez piratów do odbycia pojedynku na śmierć i życie. Komizm polega na tym, iż zamiast na koniach usadowieni są oni na barakach swoich kompanów, a walce tej wtóruje muzyka flamenco w sposób ironiczny nawiązując do tradycji hiszpańskiej corridy.

Zagrzewający do walki główny motyw muzyczny, który brzmi jakby został „wycięty” z kina wojennego w jego sensacyjno-komediowej odmianie, słyszymy w filmie wówczas, gdy szala zwycięstwa przechyla się ze strony hiszpańskiej floty na stronę piratów i odwrotnie. Na tym jednak koniec. Muzyka, pomimo iż, nawet w oderwaniu od obrazu, brzmi niezwykle interesująco, w samym filmie pozbawiona jest szeregu funkcji, które – tak jak było to w *Tess* – mogłaby w ostatnim wspólnym dziele Polańskiego i Sarde’a z powodzeniem pełnić.

Trudno powiedzieć, czy chłodne przyjęcie przez widzów *Piratów* – był to bodaj jedyny film Polańskiego, który przyniósł straty finansowe – miało swoje przełożenie na zakończenie współpracy z Philippem Sarde’em. Faktem jest jednak, że po tym filmie, nie tylko nie zrealizowali już wspólnie żadnego projektu, ale przestali się przyjaźnić. Kompozytor, zapytany bowiem po wielu latach, czy chciałby się jeszcze kiedykolwiek spotkać z Romanem Polańskim, odpowiedział, co następuje:

Nie, nie mam ochoty się z nim spotkać, jestem na niego zły. Byliśmy bardzo blisko podczas kręcenia trzech filmów, w tym jego najpiękniejszych (*Tess* i *Lokator*), ale dziś ten 73-letni człowiek robi *Olivera Twista*, co uważam za kompletnie głupie. Zwłaszcza bez swego scenarzysty, bez swego kompozytora... Powiedzmy sobie, że ostatnie filmy Polańskiego, od *Piratów*, nie stoją na wysokim poziomie. Nie rozmawiałem z nim po *Piratach*, a więc nie wiem już, kim jest Polański. Nigdy nie otrzymałem wyjaśnień po scysji z nim. Gdybym miał podsumować to, co mogę powiedzieć o Polańskim, to wskazałbym fakt, że zrobiłem z nim trzy filmy, dwa dobre, jeden zły, oraz nadmieniłbym o zniszczonej przyjaźni<sup>231</sup>.

Następca Sarde’a pilnie poszukiwany?

---

<sup>231</sup> [www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent](http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent), [tłum. z j. francuskiego: A. Szpulak], [dostęp online: 07.11.2014.]

## 4. Lata 1988–2002. Polański i „dinozaury muzyki” (niekoniecznie) filmowej

Morricone, Vangelis, Kilar, Chopin, Schubert, Beethoven – oto kluczowe nazwiska tej części książki. I gdyby połączyć ów skądinąd ciekawy zestaw z wypowiedzią Philippe’a Sarde’a, należałoby uznać, iż to, co Polański robi ze swoimi filmami w latach dziewięćdziesiątych, jest – parafrazując kompozytora – kompletnie głupie. Kluczowe pytanie brzmi jednak, czy brak stałego kompozytora i posiłkowanie się muzyką prekompilowaną należy automatycznie łączyć z pojęciem dzieła filmowego drugiej kategorii.

Jak przekonuje Iwona Sowińska: „[...] muzyce filmowej wolno być zrobioną z byle czego, wolno być prostą, a nawet prymitywną, gdyż w filmie zawsze da się jej użyć w sposób funkcjonalny i inteligentny”<sup>232</sup>. Zdanie to skonfrontować można między innymi z prekompilowaną muzyką rozrywkową wykorzystaną w *Gorzkich godach*. Co jednak z muzyką klasyczną? Zdaniem Bohdana Pocięja umiejętne wplatanie fragmentów muzycznych arcydzieł czerpanych z jej skarbcza świadczy nie o słabości reżysera, ale o jego artystycznej dojrzałości, co więcej, zdaniem badacza: „ten sposób dobierania muzyki do filmu winien być zastrzeżony dla twórców największych”<sup>233</sup>.

Kolejnym problemem jest różnorodność stylistyczna. Abstrahując od podziału na muzykę oryginalną i prekompilowaną, kwestia wyrazistości stylu Morricone, Vangelisa i Kilara (w przeciwieństwie do eklektyzmu Philippe’a Sarde’a) wydaje się być ważnym zagadnieniem w odniesieniu do stylu samego reżysera. Innymi słowy, należałoby postawić pytanie, czy różnorodność stylistyczna muzyki w filmach jednego reżysera może osłabić jego styl własny, a jeśli tak, to na jakich płaszczyznach.

Polański w przywołanym powyżej okresie swojej twórczości, jak nigdy przedtem i jak nigdy potem, próbuje iść śladami wielkich mistrzów (Kubrick, Bergman, Fellini), łącząc muzykę oryginalną wielkich twórców muzyki filmowej (Morricone, Vangelis, Kilar) z muzyką wielkich twórców muzyki klasycznej (Chopin, Schubert, Beethoven), nie zapominając jednocześnie o wielkim potencjale muzyki popularno-rozrywkowej (Grace Jones, George Michael, Stevie Wonder). Na pytanie, czy próby te po latach okazały się udane, inteligentne i twórcze, a filmy wielkie, postaram się odpowiedzieć na gruncie pogłębionej analizy dzieł powstałych w okresie wyodrębnionym w tytule rozdziału.

---

<sup>232</sup> I. Sowińska, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 79.

<sup>233</sup> B. Pocięja, *Widzialne-niewidzialne. Jaką muzykę najwyższej cenie?*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 12/13, s. 280.

#### 4.1. Muzyczny Paryż – *Frantic* i *Gorzkie gody*

W dwóch filmach poruszających wątek „Amerykanina w Paryżu”<sup>234</sup>, Polański konsekwentnie rozwija swoją metodę umuzyczniania filmów, posługując się kluczem, którego nazwa brzmi „kino gatunków”. Paryski dyptyk, jeśli chodzi o muzykę oryginalną, do złudzenia przypomina pod tym względem *Lokatora* i *Chinatown*. I tak jak Ennio Morricone (*Frantic*) trzyma się względnie zasad, jakimi rządzi się muzyka filmowa w thrillerze, tak Vangelis (*Gorzkie gody*) łączy w swoich kompozycjach motywy łagodne i ckiwe z brzmieniami rodem z kina grozy. Co ciekawe, zarówno Włoch, jak i Grek dla oddania atmosfery miejsca z powodzeniem wykorzystują również akordeonową muzykę francuską.

W obu filmach, niemal na równych prawach, funkcjonuje także prekompilowana muzyka rozrywkowa z popowymi hitami lat osiemdziesiątych na czele, które, co istotne, poza rutynowymi funkcjami dramaturgicznymi, uruchamiają dodatkowe pole semantyczne – teksty piosenek.

W przeciwieństwie do *Frantica*, w *Gorzkich godach* złamana zostaje reguła trzech jedności (akcja dzieje się w dwóch planach czasowych), co owocuje nieco odrealnioną, bo przefiltrowaną przez wspomnienia jednego z bohaterów wizją Paryża. Jak pisał Andrzej Bątkiewicz o bohaterach *Gorzkich godów*: „Noszą w sobie klimat Paryża, doskonale uchwycony także w muzyce Vangelisa. Nierealnie piękne brzmienia syntezatorów nadają paryskim wspomnieniom wymiar snu na jawie”<sup>235</sup>. Być może właśnie myślenie o narracji skłoniło Polańskiego do zainteresowania się osobą greckiego kompozytora, który nazywany jest przecież „Czajkowskim syntezatorów” – naturalne akordeony w klasycznym pod względem filmowej narracji *Franticu* w opozycji do tych „mechanicznych”, ilustrujących wydarzenia z przeszłości w *Gorzkich godach*. Pamięć jest dynamiczna, przez co wspomnienia często wydają się odrealnione. Andrzej Bątkiewicz idzie nawet w swojej interpretacji nieco dalej:

Vangelis potrafi fascynować niezwykle zbitkami dźwięków, tajemniczymi szmerami i odgłosami w dramatycznych, przejmujących momentach akcji. Jego pejzaż dźwiękowy potęguje wrażenie dziwaczności świata Mimi i Oscara, świata seksu bez miłości, bez czułości i bez dzieci. Stworzyli sobie ogród ziemskich rozkoszy zimny i ponury, równie absurdalny jak kamienny raj ludzi robotów z *Lowcy androidów*. Do obu tych światów idealnie przylega fascynujący i oryginalny kosmos dźwięków Vangelisa<sup>236</sup>.

Należy jednak odnotować, że muzyka elektroniczna Vangelisa z *Gorzkich godów* nie jest muzyką elektroniczną Cliffa Martineza, Jean’a-Michel’a Jarre’a czy Philipa Glassa. Pod względem zasad kompozycyjnych, nie jest ona oddalona o lata świetlne od klasycznej muzyki filmowej w jej symfonicznym wariacie. W większości scen różnice dostrzegalne są jedynie w odniesieniu do barwy. Zacytuję teraz ponownie Timothy’ego Scheurera, opowiadającego o swoich wrażeniach po obejrzeniu *Chinatown*, wpisując w miejsce tytułu filmu i nazwiska kompozytora inne słowa. Zabieg ten posłuży mi do wyrażenia własnego zdania: „Tym, co uderzyło mnie najbardziej podczas oglądania *Gorzkich godów*, było

---

<sup>234</sup> Określenie Paula Wernera charakteryzujące głównych bohaterów *Frantica* i *Gorzkich godów*, zob. P. Werner, op. cit., s. 207.

<sup>235</sup> A. Bątkiewicz, op. cit., s. 219.

<sup>236</sup> Ibidem.

odczucie, jak blisko horroru i science-fiction jest muzyka Vangelisa w scenach budowania napięcia”<sup>237</sup>. To zresztą łączy ją z thrillerowymi motywami muzycznymi Ennio Morricone do filmu *Frantic*. W odniesieniu do *Chinatown* dodać należy, że także *Gorzkie gody* posiadają swój *Love theme*, który podobnie jak ten Goldsmitha stanowi przeciwwagę dla muzyki rodem z kina grozy, ilustrując wątek romansu rozgrywającego się w poetyckiej scenerii paryskich ulic, parków i restauracji. Polański w *Gorzkich godach* – z właściwym sobie poczuciem absurdu – myli jednak tropy, co stanowi punkt wyjścia do nawiązania swoistej gry z widzem.

Pierwsza część opowieści Oscara – od chwili poznania Mimi do ich pierwszej spędzonej razem nocy – zilustrowana została prostym, melodyjnym, sentymentalnym motywem oddającym zarówno nastrój romansu, jak i atmosferę Paryża. Odnieść można wrażenie, że melodia grana jest na akordeonie i bardziej informacja o nazwisku kompozytora filmu podana w czołówce, niż sama barwa może budzić wątpliwości widza co do instrumentacji. Jedno jest jednak pewne – odpowiedni, tak ważny w kontekście filmów o miłości, klimat został przez duet Vangelis & Polański stworzony... choć to dopiero jedna strona medalu. Melodia, której zawsze towarzyszy głos z offu (opowieść Oscara), pojawia się trzy razy. Funkcja narracyjna idzie tu w parze z poetyckim wrastaniem muzyki w obraz, co na płaszczyźnie odbioru przekłada się również na osłabienie czujności widza. Chodzi bowiem o przygotowanie na pierwszy punkt zwrotny (dramaturgia). Jak przekonywał Polański w kontekście *Wstrętu*, widza należy: „[...] ukołysać, doprowadzić niemal na skraj nudy, a wtedy dopiero – łup!”<sup>238</sup>.

Analogicznie do *Frantica*, gdzie pierwszy thrillerowy motyw (wyłączając czołówkę) wprowadzony zostaje w scenie zniknięcia żony doktora Walkera, w drugiej paryskiej opowieści narastające, niepokojące dźwięki poczynają rozbrzmiewać od chwili, kiedy Oscar budzi się po raz pierwszy obok Mimi. Posługując się terminologią stosowaną w scenariopisarstwie, należałoby powiedzieć, iż obie sceny są przekroczeniem pierwszego progu i początkiem drugiego aktu. Od tego momentu zarówno Morricone, jak i Vangelis wykorzystywać będą muzyczne rozwiązania charakterystyczne dla thrillera i horroru.

W obu filmach, w motywy muzyczne zastosowane w scenach budowania napięcia, wplecione są subtelnie tematy z czołówek. We *Franticu* jest to przywołany powyżej pierwszy punkt zwrotny, słynny fragment, którego akcja rozgrywa się „na dachach Paryża”<sup>239</sup> (kiedy Walker próbuje przedostać się do mieszkania Michelle), przebudzenie głównego bohatera na jachcie oraz śmierć jego towarzyszk. W żadnej z tych scen temat nie brzmi jednak tak, jak w sekwencji otwierającej film – aranżacja podporządkowana jest zawsze sytuacji ekranowej, a co za tym idzie, wywołaniu w widzu przysłowiowego dreszczyku, ale też wytworzeniu odpowiedniego klimatu. Marek Łach tak pisał o partyturze Morricone:

Zdecydowanie wizytówką i największym atutem partytury, spychającym w cień walory *stricto* kompozycyjne, jest bardzo interesująca orkiestracja, wykraczająca poza środki symfoniczne i oparta w dużym stopniu na lubianej przez Morricone gitarze basowej oraz nastrojowej elektronice. Ów specyficzny amalgamat, okraszony dodatkowo niepowtarzalnym brzmieniem stylu Włocha, to prawdziwy popis muzycznej budowy klimatu, zdominowanego momentami przez

<sup>237</sup> Na podstawie: T. Scheurer, op. cit. s. 99.

<sup>238</sup> R. Polański, *Roman*, op. cit. s. 178.

<sup>239</sup> Tytuł zaczerpnięto ze spisu utworów zamieszczonego na płycie CD z muzyką do filmu.

nieokreślone uczucie fatalizmu, dekadencji. Morricone z doskonałym wyczuciem kreuje atmosferę nieco tajemniczego Paryża, miasta o dwóch obliczach, z jednej strony turystycznej atrakcji, z drugiej zaś – pełnej mrocznych sekretów, tętniącej nocą metropolii. W miarę jak główny bohater coraz bardziej pogrąża się w poszukiwaniach zaginionej żony, schodzi do „podziemia”, świata ludzi mu obcych, zamysł kompozytora staje się klarowny, a wybór instrumentarium usprawiedliwiony<sup>240</sup>.

Interesująco przedstawia się zestawienie dwóch scen – najpierw, kiedy Walker uświadamia sobie, że żona została porwana, a później, gdy po nieudanej „wymianie” na podziemnym parkingu, główny bohater znów zostaje sam. W obu tych scenach zastosowano ten sam plan (obraz) oraz tę samą muzykę (dźwięk), choć już bez melodycznych odniesień do motywu z czołówki. Są to te sekundy filmu, w których ów fatalizm widz może odczuć w sposób najbardziej intensywny i sugestywny.

Podobne rozwiązania stosuje w *Gorzkich godach* Vangelis. Ckliwe, choć zawierający w sobie pierwiastek bliżej niesprecyzowanego niepokoju, motyw z sekwencji otwierającej pobrzmiewa w nieco zmodyfikowanych wersjach w kilku kluczowych scenach filmu. I znów, analogicznie do *Frantica*, poza pierwszym punktem zwrotnym, motyw powraca jeszcze w innych ważnych z punktu widzenia filmowego opowiadania scenach. Po raz kolejny nieocenionym kontekstem okazuje się sam scenariusz filmu. Znaną melodię słyszymy bowiem w okolicach tzw. „sceny środkowej”. Jak pisze Raymond Frensham:

Punkt środkowy [...], to punkt, z którego protagonista nie ma odwrotu – scena lub chwila całkowitego zaangażowania. Tutaj powinno wydarzyć się coś, co zmusza go do ponownej oceny celu i jakby ponownego aktu wyboru: czy aby nie zrezygnować z poszukiwań (trudów, uporu). Czy powinien wyrzec się ich, czy też przeć do przodu?<sup>241</sup>

Oscar, snując swoją opowieść o jego „wypalającym się” romansie, czego potwierdzeniem jest zdrada Mimi, wypowiada zdanie: „Tu historia powinna się skończyć. Kochankowie powinni rozstać się, będąc u szczytu swojej namiętności, nie czekać na jej nieuchronny regres”. Litując się jednak nad skruszoną kochanką, przeżywający konflikt wewnętrzny bohater decyduje się podjąć trudną, i jak się później okaże brzemienne w skutki decyzję. Para jest nadal razem, ale od tego momentu ich związek nieuchronnie brnie ku samozagładzie. Punkt środkowy, to moment, kiedy zdesperowana Mimi, przyjmując zaproponowane przez samą siebie warunki, zostaje kimś w rodzaju godzącej się na wszystko niewolnicy i popychadła swojego kochanka.

Temat z czołówki powraca w przywołanych scenach dwukrotnie, ilustrując stopniowe pogrążanie się związku, który przyjmuje coraz bardziej patologiczną formę.

*Frantic* i *Gorzkie gody* to filmy, w których, podobnie jak w *Nożu w wodzie*, Polański, wykorzystując narracyjne możliwości muzyki filmowej, wprowadza motywy przewodnie w kluczowych z punktu widzenia filmowego opowiadania scenach (punkty zwrotne i wprowadzanie jak gdyby nowych wątków) zawsze jednak z właściwym sobie poetyckim wyczuciem obrazu. Też, iż nie tylko kompozytorzy podejmują w przywołanych filmach decyzje co do umieszczania konkretnej muzyki w danej scenie, można również obronić

<sup>240</sup> [www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=520](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=520), [dostęp online: 20.11.2014].

<sup>241</sup> R. G. Frensham, *Jak napisać scenariusz*, przeł. P. Wawrzyszko, posłowie: T. Lubelski, Kraków 1998, s. 132.

wypowiedzią samego Vangelisa, która do złudzenia przypomina zacytowane we wprowadzeniu opinie Wojciecha Kilara i Rachel Portman.

Roman posiada ważną cechę, wie czego chce, ma wszystko w głowie poukładane. To bardzo ważne, bo nie zmienia bezustannie koncepcji, dzięki czemu dopasowujesz się do układanki a nie ciągle coś przestawiasz. Nie traci się przez to czasu. Wiesz czego ty chcesz, ale i czego on od ciebie oczekuje. W jego obrazie muzyka samoistnie się wkomponowuje, nie koliduje, nie dominuje, ale dopełnia. To jest jakaś filmowa poetyckość, i zawsze ten element niedopowiedzenia. Tak, to jest Roman, cały On<sup>242</sup>.

Jak zasygnalizowałem wcześniej, są w *Gorzkich godach* sceny, w których muzyka brzmi jak żywcem wyjęta z kina grozy. Ilustruje ona ten rozdział opowieści, w którym ujawniają się sadystyczne skłonności Oscara, a później *vice versa* – Mimi. Delikatna muzyczna zapowiedź horroru, jaki przeżyją główni bohaterowie, pojawia się jednak już w pierwszych scenach ich namiętnego romansu, kiedy to widz – posługując się określeniem Polańskiego – jest jeszcze ukołyszany. Mowa o scenie, w której Mimi, chwytając brzytwę Oscara, nieporadnie rani go podczas golenia. „Muzyczny implant” do scen, które rozegrają się w drugiej części filmu to ponura melodia z tajemniczymi dźwiękami w górnych rejestrach, które nieco przypominają gwizdanie. Obraz Mimi zlizującej krew ze skroni Oscara w zestawieniu z tą posępną i hipnotyzującą melodią odsyła widza do filmów o wampirach i wilkołakach. W *Gorzkich godach* potwory nie czają się jednak na zewnątrz, ale są wewnątrz.

W drugiej, sadomasochistycznej (ośmielę się użyć takiego terminu) części filmu, „horrorowe” nuty pobrzmiwają w scenach ilustrujących przemoc fizyczną i psychiczną Oscara względem Mimi, rzecz jasna z wariantem odwrotnym.

Ciekawie z punktu widzenia rozwiązań muzycznych stosowanych w kinie grozy przedstawia się ważny z punktu widzenia narracji moment, kiedy to Mimi okalecza swojego dawnego kochanka na tyle, że ten bezpowrotnie traci władzę w nogach. Scenę, ukazaną z punktu widzenia leżącego bezradnie i wziętego na salę operacyjną Oscara, Vangelis zilustrował wykorzystując jedną z klasycznych metod budowania napięcia w filmowym horrorze, o której tak oto pisał Timothy Scheurer: „[...] ostinato (można określić je jako złowieszczy, ‘zakradający się’ temat lub bardziej łagodny ‘spacerujący’ motyw) jest niezmiennie – sama melodia wydaje się być na drugim planie – wówczas temat, często o odmiennym charakterze, funkcjonuje na zasadzie kontrapunktu”<sup>243</sup>.

Thrillerowe motywy, również ze sporym ładunkiem poetyckości pojawiają się także we *Franticu*, choć jak zauważa Marek Łach:

Włoch idzie przede wszystkim w nastrój, co może być podyktowane chęcią wywołania wrażenia surrealistu, ale mogło zostać również wymuszone przez mało złożone główne postaci filmu [...]. Decyzja ta ma dwa następstwa: z jednej strony swoista malarskość ilustracji miasta prezentuje się niezwykle przekonująco, Morricone swobodnymi ruchami pędzla kreślił jak gdyby dostojną brzmieniową paletę. Z drugiej strony jednak muzyka zostaje zepchnięta na dalszy plan, w małym stopniu bowiem dotyczy akcji bieżącej, unosząc się zamiast tego nad całą opowieścią. Prowadzi to do pewnej antynomii w obrębie funkcji ilustracyjnej – kompozycja

<sup>242</sup> fusion.pl/piotriwicki/bazg\_vangelis.html [rozm. P. Iwicki], [dostęp online: 28.11.2014].

<sup>243</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 180.

wprowadzająca widza w świat Paryża towarzyszy mu od początku filmu, szybko tworzy właściwą obrazowi atmosferę, ale jednocześnie szybko ginie w natłoku zdarzeń, staje się tylko tłem i ostatecznie za wyjątkiem tematu przewodniego i kilku wykorzystanych w filmie piosenek, cała warstwa dźwiękowa zostaje przytłumiona, pozbawiona swojej wyrazistości, której nie może odzyskać z braku odpowiedniej muzycznej ekspresji<sup>244</sup>.

Sporo w tym prawdy. Zestawiając jednak *Frantic z Gorzkimi godami* i przyglądając się obu filmom pod kątem treści oraz przynależności gatunkowej zauważyć należy, że film z muzyką Vangelisa, gdyby potraktować go jak horror, potrzebował dużo bardziej sugestywnej, niepokojącej i wyrazistej muzyki. Historia opowiedziana we *Franticu* to opowieść o mężczyźnie, który na własną rękę decyduje się odnaleźć swoją zaginioną żonę. *Gorzkie gody* natomiast to historia, w której zwykli ludzie przeobrażają się w potwory, film dużo bardziej niepokojący. Muzyka Morricone nie musiała być odpowiednio „słyszalna” w filmie, by spełnić swoje zadanie (zwłaszcza, że szereg funkcji, pełni w tym obrazie piosenka *I've seen that face before*), w przeciwieństwie do kompozycji Vangelisa, które, jak na horror przystało, odpowiednio wyeksponowane, działają na widza w sposób bardziej bezpośredni, powodując niemalże fizjologiczne odczucie strachu. Muzyka w *Gorzkich godach* wydaje się być momentami – parafrazując Wojciecha Kilara – tym diabłem, którego nie widać. We *Franticu* żadnego diabła nie ma.

Kontrasty pomiędzy poetyckością, a uczuciem bliżej niesprecyzowanego niepokoju z elementami niedopowiedzenia, to jednak nie wszystko, co w kontekście funkcji muzyki łączy *Gorzkie gody* i *Frantic*. Poza kompozycjami Vangelisa i Morricone, Polański aplikuje widzowi również sporą dawkę prekompilowanej muzyki pop. Ale również w odniesieniu do tego problemu można śmiało powiedzieć, że filmy te tyle samo łączy, co dzieli. We *Franticu* mamy właściwie tylko jeden utwór, który jednak spełnia w filmie cały szereg zadań, w *Gorzkich godach* natomiast – pokaźny zestaw piosenek, z których, dla odmiany, żadna nie pojawia się w filmie więcej niż raz.

Poza *I've seen that face before* Grace Jones, mamy co prawda we *Franticu* kilka popowych utworów (m. in. *I'm gonna lose you* Simply Red), niemniej ich obecność nigdy nie przykuwa uwagi widza w tak dużym stopniu jak brawurowa wersja *Libertanga* Astora Piazzoli w wykonaniu czarnoskórej artystki. Jak pisze Mariola Dopartowa: „We *Franticu* istnieje warstwa sentymentalnych przebojów sprzed lat, aktualnej mało ciekawej muzyki rozrywkowej, ale wszystko to znika, przestaje istnieć, kiedy słyszymy dynamiczną i niepokojącą piosenkę Grace Jones”<sup>245</sup>.

Utwór pojawia się w filmie aż pięć razy. Tym, co już teraz należałoby w odniesieniu nie tylko do tej piosenki, ale w ogóle do ich funkcjonowania w kinie Polańskiego odnotować, jest (zauważone już w *Nożu w wodzie*) semantyczne zaakcentowanie tekstu. W scenie nocnej jazdy samochodem, kiedy utwór zostaje włączony do filmu, Michelle zerkając w lusterko, wypowiada zdanie, które stanowi pewien trop dla Walkera oraz widza: „Sledzą mnie. Widziałam faceta w samolocie i w pociągu z lotniska”. Jest to oczywiście sparafrazowany tytuł utworu, który właśnie słyszymy. Polański zgrabnie unikając tautologii, wybiera jednak dla zilustrowania tej sceny fragment utworu, w którym Grace Jones wtrąca wypowiedziane w języku francuskim parlando:

<sup>244</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=520> [dostęp online: 20.11.2014].

<sup>245</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 124.



*Tu cherches quoi?  
Rencontrer la mort?  
Tu te prends pour qui  
Toi aussi tu detestes la vie*<sup>246</sup>.

A potem śpiewa po angielsku:

*Dancing by the restaurants,  
Home with anyone you want.  
Strange, he's standing there below,  
Staring eyes thrill me to the bone*<sup>247</sup>.

Poza ukrytymi w słowach piosenki nawiązaniem do treści filmu nie bez znaczenia jest również fakt, że Grace Jones wykonuje utwór wykorzystując dwa języki, angielski i francuski, co stanowi oddzielny komentarz do sytuacji zagubionego „Amerykanina w Paryżu”, włącznie z jego relacją z Michelle, która, będąc Francuzką, posługuje się zarówno swoim pierwszym językiem, jak i łamaną angielszczyzną<sup>248</sup>. Zacytowaną wypowiedź bohaterki w języku angielskim, poprzedza francuski wulgaryzm „Merde!” (cholera!).

*I've seen that face before* słyszymy po raz drugi podczas kolejnego etapu szaleńczego pościgu. Walker i Michelle znowu mkną szosą (perspektywa jak w czołówce filmu). Tym razem jednak jesteśmy już pewni, że dźwięki dobiegają z radia samochodu, ponieważ bohaterowie poczynają rozmawiać o muzyce w oparciu o piosenkę. Słyszemy teraz fragment poprzedzający część, która pobrzmiwała w poprzedniej scenie:

*Like a hawk stealing for the prey,  
Like the night waiting for the day.*

*Strange, he shadows me back home,  
Footsteps echo on the stone.  
Rainy nights and hustling boulevards,  
Parisian music tripping from the bars*<sup>249</sup>.

---

<sup>246</sup> Czego szukasz?

Spotkania ze śmiercią?

Za kogo ty się masz?

Ty też nienawidzisz życia. [tłumaczenia wszystkich piosenek zaczerpnięto ze strony: tekstowo.pl]

<sup>247</sup> Tańcząc po restauracjach,

W domu z każdym kto chce.

Obcy, on stoi tu obok,

Gapiące się oczy przeszywają mnie.

<sup>248</sup> Obsadzając swoją żonę Emmanuelle Seigner w roli Michelle (*Frantic*) oraz Mimi (*Gorzkie gody*) Polański, w trosce o zachowanie realizmu stworzył postaci bohaterek, które (podobnie jak jego żona) są z pochodzenia Francuzkami, niemniej rozmawiając z „Amerykanami w Paryżu” mówią w języku angielskim z francuskim akcentem.

<sup>249</sup> Jak jastrząb polujący na zdobycz,

Jak noc czekająca na dzień.

Obcy, on śledzi mnie, kiedy wracam do domu,  
Odgłosy kroków odbijają się echem od kamieni,  
Deszczowe noce i hałaśliwe bulwary,  
Paryska muzyka dobiegająca z barów.

Fragment dotyczący paryskiej muzyki dobiegającej z barów, można interpretować również jako zapowiedź słynnego tańca, który para bohaterów wykona w scenie będącej ważnym punktem zwrotnym filmu. Rzecz jasna zatańczą oni do tej samej piosenki. Zanim to jednak nastąpi Polański sprytnie wplecie utwór w poruszającą rozmowę telefoniczną, jaką Walker przeprowadzi z córką, która została w San Francisco nieświadoma tego, co wydarzyło się w Paryżu. Oto fragment dialogu:

- Co to za muzyka?
- Grace Jones. Podoba ci się?
- Trochę tego słuchałem.
- Żartujesz. Chyba dobrze się z mamą bawicie.

*I've seen that face before* słyszymy również w wersji reggae – piosenkę wykonuje zespół na barce, gdzie Walker odzyskuje przytomność po bójkę z tajemniczymi ludźmi. Polański, celem rozładowania napięcia, pozwolił sobie na pewną dawkę humoru, upodabniając (poprzez odpowiednią fryzurę i makijaż) wokalistę do artystki wykonującej utwór w oryginale.

Piąte pojawienie się piosenki Grace Jones (rzecz jasna – w oryginale), to już kultowa scena tańca – swoiste spieniężenie jej poprzednich subtelných wejść. Walker wraz ze swoją towarzyszką przybywa do nocnego klubu, gdzie ponownie nawiązuje kontakt z porywaczami swojej żony... i przyszlými zabójcami Michelle.

Jest to być może – pisze Mariola Dopartowa – najbardziej nostalgiczna i przejmująca scena zmysłowego kuszenia, jaką widziałam w kinie. Zmysłowe poruszenie i jednocześnie (rewelacyjnie zagrana przez Harrisona Forda) rozpacz, w połączeniu z tekstem i rytmem piosenki, budzą emocje daleko wykraczające poza krąg erotycznych oddziaływań kina. [...] Wkrótce dalsze wydarzenia ujawnią, że ulubiona piosenka Michelle w tym filmie stała się popularnym przebojem, który z powodzeniem mógłby nosić tytuł *Death and the Girl*. W cichnym finale piosenki dziewczyna spotka się oko w oko z mężczyzną, który ją wkrótce zabije. Gdy tańczyła z Walkerem, to on wpatrywał się w nią wzrokiem „przenikającym do kości”<sup>250</sup>.

Polański doskonale zdaje sobie sprawę z potencjału, jaki drzemie w dobrze sfunkcjonalizowanej muzyce diegetycznej, o czym mówił już *à propos* jednego z wcześniejszych filmów: „Muzycy we *Wstręcie* byli autentycznymi ulicznymi grajkami, których spotkaliśmy najzupełniej przypadkowo, ale w kontekście filmu sekwencja z nimi posiada sens i znaczenie dramaturgiczne, a nie jest li-tylko dekoracją, folklorem, sztafażem”<sup>251</sup>. Słynna scena tańca rozładowuje napięcie wywołane scenami dramatycznych, brawurowych pościgów i paradoksalnie buduje inny jego rodzaj – napięcie erotyczne. Jak zauważył Andrzej Kowalski: „Freudowska koncepcja zasady przyjemności rodzącej się w stanie zagrożenia, po to aby ów stan złagodzić, znajduje swe doskonale odbicie w tańcu o wyraźnym charakterze erotycznym, który para Michelle-Walker wykonuje w „paszczy lwa”, czyli lokalu będącym siedzibą porywaczy”<sup>252</sup>.

W analizowanej scenie *Frantica*, poza samą muzyką, niepoślednią rolę odgrywa choreografia i sztuka operatorska. Dość paradoksalnie, nawet poza kontekstem całości scena

<sup>250</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 124-125.

<sup>251</sup> R. Polański, *Kino według Polańskiego*, [brak nazwiska osoby przeprowadzającej wywiad], tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 58

<sup>252</sup> A. Kowalski, *Pościg za paranoją*, „Kino” 1988, nr 12, s. 47.

tańca w filmie Polańskiego, wydaje się być ciekawszą formą teledysku do piosenki Grace Jones niż oficjalny wideoklip ją promujący. Niemąla w tym zasługa operatora Witolda Sobocińskiego, który podczas realizacji tej części materiału filmowego wykorzystywał – jak sam przyznaje – własne doświadczenia jazzowego melomana i perkusisty zarazem.

Muzyka wykształca poczucie rytmu, a rytm jest jedną z podstawowych cech konstrukcji filmu. Co mi zostało z tej muzyki? Trafianie w akcent, który w filmie powinien następować, wycucie pauzy. Poczucie montażu. Szalenie trudnym jest ustalenie tej samej szybkości kamery, tego samego najazdu, tego samego nastroju, który panuje w ujęciu poprzednim, konstrukcji ujęć i konstrukcji całości. Dla mnie są to frazy muzyczne, które łączą się w pewną całość. Biorę udział w tych poszczególnych scenach w sposób bardzo podobny do tego, jak się gra jazz – kiedy w improwizację wkłada się całe swoje umiejętności, całą wiedzę techniczną. To jest to, co zawdzięczam muzyce. [...] że moje filmy są tak właśnie fotografowane. I tak się dobrze montują. One są już prawie zmontowane kamerą<sup>253</sup>.

Już sam, tak mocno podkreślany przez Sobocińskiego, rytm oraz niecodzienna choreografia zachęciły Mariolę Dopartową do przedstawienia bardzo ciekawej interpretacji tańca Walkera i Michelle:

Dziwne ruchy tego tańca są sprzeczne z rytmem samej muzyki i rytmem kroków Richarda, jakby rytm wewnętrznego labiryntu dziewczyny narzucał choreografię tego tańca. Figury taneczne, prowadzące raz w lewo, raz w prawo, przypominają tradycję starożytnego labiryntowego „tańca żurawia” na cześć Afrodyty. To jednak śmierć (lub rzadziej samo porzucenie) zakochanej w herosie dziewczyny jest zasadą każdego labiryntu. Śmierć Michelle stanie się ostatecznie ostatnią komnatą labiryntu, pozwalającą małżonkom go opuścić<sup>254</sup>.

Piosenka tak dobrze koresponduje zarówno z klimatem, rytmem jak i treścią filmu, że nasuwa się pytanie, czy Polański nie inspirował się nią już na etapie pisania scenariusza. Zważywszy, że *Frantic* jest jednym z nielicznych obrazów polskiego reżysera, który nie ma swojego pierwowzoru w literaturze, postawienie takiej hipotezy wydaje się być jak najbardziej uzasadnione.

*Dans sa chambre  
Joelle et sa valise.  
Elle regarde ses fringues  
Sur les murs des photos  
Sans regret, sans melo.  
La porte est claquée,  
Joelle est barrée*<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> W. Sobociński, *Filmuję tak, jak się gra jazz*, rozm. I. Stanisławska, „Kino” 1994, nr 9, s. 11.

<sup>254</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 122.

<sup>255</sup> W jej pokoju

Joelle i jej walizka,  
Ona patrzy na swoje ubrania,  
Na ścianach zdjęcia,  
Bez żalu, bez melodramatu,  
Zatrzaskała drzwi,  
Joelle jest zamknięta.

W kolejnej francuskojęzycznej części piosenki (drugie *parlando*) pojawia się również motyw samej walizki, a główna postać z piosenki Grace Jones, Joelle, podobnie jak filmowa Michelle (imiona również brzmią podobnie), zostaje ostatecznie i „bez melodramatu” porzucona.

W *Gorzkich godach* zarówno w kontekście piosenek, jak i tańca Polański idzie bardziej w ilość niż w jakość, co jednak nie stoi w opozycji do funkcjonalności muzyki i choreografii w filmie. Filmowa Mimi w niektórych scenach niemal nie schodzi z parkietu – jest przecież nie tylko kelnerką, ale, jak sama często podkreśla, przede wszystkim tancerką. Widz dowiaduje się tego już w jednej z pierwszych scen filmu, gdzie główna bohaterka wykonuje popisowy taniec do piosenki Peggy Lee *Fever*, który inicjuje wątek wciągania Nigela w perwersyjną grę. Zanim jednak nastąpi jej – również zilustrowany muzyką i tańcem – finał, Polański zaprezentuje kunszt taneczny Emanuele Seigner, wpisując jej artystyczno-erotyczne wyczyny na parkiecie w ramy opowieści snutej przez zblazowanego pisarza.

Mimi tańczy dla Oscara trzy razy – uwodząc go, potem zdradzając, aż w końcu, doprowadzając do sytuacji, w której (pół-)mężczyzna czuje się gorzej niż myśli, że mógłby się czuć.

Najlepiej wyreżyserowana i najważniejsza z punktu widzenia opowiadanej przez Oscara i Polańskiego historii jest scena ilustrująca drugi przykład. Związek Mimi i Oscara zaczyna stopniowo się wypalać, czego główny bohater jest świadom. Lekarstwem na nudę i formą nowej stymulacji ma być spotkanie z przyjaciółmi w jednym z paryskich klubów. Mimi jest jednak zazdrosna o każdą kobietę, która zbliży się do jej kochanka na odległość bliższą niż metr. Mocno nacechowany erotycznie taniec z czarnoskórym znajomym ma być niejako formą zemsty za domniemane flirtowanie Oscara z przyjaciółką Mimi.

Teksty obu piosenek wykorzystanych w tej scenie – podobnie jak we *Franticu* – stanowią komentarz do sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie para bohaterów. W czasie kiedy Oscar, żywo i z wielkim uśmiechem na twarzy, dyskutuje z koleżanką Mimi, słyszymy piosenkę Glorii Gaynor *I will survive*, a dokładnie jej fragment, który – za pośrednictwem śpiewanego tekstu – informuje widza, w jakim kierunku będą podyktowane emocjami myśli Mimi.

*Just turn around now, 'cause you're not welcome anymore,  
Weren't you the one who tried to hurt me with goodbye,  
You think I'd crumble? You think I'd lay down and die?  
Oh no not I, I will survive,  
Oh as long as I know how to love I know I'll stay alive,  
I've got all my life to live; I've got all my love to give,  
And I'll survive, I will survive*<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Po prostu odwróć się  
Bo już nie jesteś tu mile widziany  
Czy to nie ty chciałeś mnie zranić swoim odejściem?  
Myślałeś, że dam się złamać?  
Myślałeś, że padnę i umrę?  
Otóż nie  
JA PRZETRZAM!  
Tak długo jak wiem jak kochać, tak długo wiem, że przeżyję  
Mam całe życie przed sobą  
Mam całą swą miłość do podarowania i przetrzawam  
Ja przetrzawam, przetrzawam

Tekst piosenki stanowi jednocześnie formę antycypacji w odniesieniu do tego fragmentu historii, w którym Mimi faktycznie przetrwa, pomimo upokorzeń, jakich dozna ze strony Oscara. *I will survive* płynnie przechodzi w, może nieco mniej przebojowy, ale zdecydowanie bardziej zmysłowy, znakomity utwór *Stop* w wykonaniu, dysponującej niezwykle ciekawą barwą głosu, Sam Brown. Mimi, zazdrosna o kochankę i chcąc to wyrazić, wchodzi na parkiet ze swoim czarnoskórym znajomym (który notabene zatańczy z nią w filmie raz jeszcze), dając tym popis nie tylko swoich tanecznych możliwości, ale również niekwestionowany powód do zazdrości. Analogicznie do *I will survive*, również słowa piosenki, w rytm której porusza się Mimi, stanowią lustrzane odbicie jej myśli.

*All that I have is all that you've given me  
did you never worry that I'd come to depend on you  
I gave you all the love I had in me  
now I find you've lied and I can't believe it's true*

*Wrapped in her arms I see you across the street  
and I can't help but wonder if she knows what's going on  
you talk of love but you don't know how it feels  
when you realise that you're not the only one*

*Oh you'd better stop before you tear me all apart  
you'd better stop before you go and break my heart  
ooh you'd better stop...<sup>257</sup>*

Tu z kolei, poza zakodowanym w słowach piosenki strumieniem świadomości, wychwycić możemy również pewien rodzaj przestrogi dla Oscara od narratora, co również stanowi formę antycypacji.

Zestawiając słynną scenę tańca z *Frantica* oraz tę z *Gorzkich godów*, warto zwrócić uwagę nie tylko na samą muzykę oraz tekst, ale również sposób, w jaki piosenki zostają włączone w obręb świata przedstawionego. „Nie znoszę takiej muzyki” – mówi Michelle tuż przed sceną słynnego tańca, kiedy w klubie pobrzmiewa szlagier *The more I see* w wykonaniu Chrisa Menteza. Dziewczyna podchodzi do obsługi i prosi o zmianę piosenki. Po chwili przestrzeń dźwiękową filmu zaczynają wypełniać pierwsze akordy *I've seen that face before*, która mocno kontrastuje pod względem rytmicznym i emocjonalnym z utworem, który ją poprzedzał.

---

<sup>257</sup> Wszystko, co mam, to wszystko, co mi dałeś  
Nigdy nie martwiłeś się że stanę się od Ciebie zależna  
Dałam Ci całą miłość jaką miałam w sobie  
Teraz odkryłam że kłamiesz i nie mogę uwierzyć że to prawda

Oplecionego jej rękoma widziałam Cię po drugiej stronie ulicy  
I nie umiem nie zastanawiać się, czy ona wie co się dzieje  
Mówisz o miłości, ale nie wiesz jak to jest  
kiedy zdasz sobie sprawę, że nie jesteś tą jedyną

Oh lepiej się zatrzymaj zanim rozerwiesz mnie całą na strzępy  
lepiej się zatrzymaj zanim odejdziesz i złamiesz mi serce  
ohh lepiej się zatrzymaj...

Podobną zasadą kontrastu Polański posłużył się również w *Gorzkich godach*, choć wprowadzenie piosenki *Stop* uwarunkowane zostało nieco innymi przesłankami. Póki twarz Mimi wyraża zaniepokojenie, smutek i konsternację słyszymy *I will survive*, jednak dokładnie w tej sekundzie, kiedy bohaterka decyduje się na „desperacki taniec”, jakby na jej życzenie, piosenka Glorii Gaynor zostaje zamieniona na utwór Sam Brown. Przełamanie rytmu i tonacji (co z punktu widzenia funkcjonalności muzyki jest tu kluczowe), jakie następuje w chwili płynnego, niemalże nałożenia się na siebie piosenek odzwierciedla kumulację emocji Mimi i podkreśla moment podjęcia brzemiennej w skutki decyzji. Polański zmienia w ten sposób również ogólny nastrój całej sceny, rzecz jasna w sposób mniej realistyczny niż we *Franticu*.

Trzeba jasno powiedzieć, że żaden obraz Polańskiego nie stwarza tyłu co *Gorzkie gody* możliwości w kontekście wykorzystania do maksimum filmowego potencjału, jaki drzemie w muzyce popularnej. Bardziej lub mniej skomplikowana miłość to przecież temat wiodący jeśli chodzi o treść piosenek królujących na listach przebojów. Jeżeli owa treść nie kłóci się przy tym z czysto muzycznymi elementami w odniesieniu do sceny, którą piosenka miałaby zilustrować (tempo, rytm, melodia, tonacja, itp.), to pozostaje jeszcze tylko wybór odpowiedniego fragmentu piosenki i umiejętne „wtopienie” go w obręb tkanki filmowej przy zachowaniu podstawowych zasad filmowej reżyserii. Polański realizując fragmenty zilustrowane *Faith George’a* Michaela i *Sweet dreams (are made of this)* Eurythmics wydaje się tego wszystkiego świadom.

Pierwsza, ocierająca się o pornografię, niemniej pełniąca istotne funkcje dramaturgiczne, scena śniadania Mimi i Oscara zawiera w sobie sporą dawkę ironii, jeśli przeanalizować ją pod kątem słów piosenki Brytyjczyka, które płyną z radia. Warto odnotować, że scena ta nie zawiera dialogów, a piosenka nie ma klasycznego podziału na zwrotki i refren, co przekłada się na sporą oszczędność i syntetyczność tekstu. W dość krótkim czasie – dodajmy do tego szybkie tempo utworu i fakt, że słyszymy go prawie w całości – przekazane zostaje sporo informacji, które na zasadzie, tym razem strumienia świadomości Oscara, zostają podane w słowach piosenki. Oto najistotniejszy, słyszalny w filmie jej fragment:

*Well I guess it would be nice  
If I could touch your body  
I know not everybody  
Has got a body like you*

*But I've got to think twice  
Before I give my heart away  
And I know all the games you play  
Because I play them to<sup>258</sup>*

---

<sup>258</sup> Sądzę, że byłoby to miłe  
Gdybym dotknął twojego ciała  
Wiem, nie wszyscy  
Mają ciało takie jak ty

Ale muszę pomyśleć dwa razy  
Zanim oddam moje serce  
Znam wszystkie twoje gierki,  
Bo ja też w nie gram.

Tak jak lekkie w formie i ironiczne w treści *Faith* ujawnia charakter opierającego się na perwersyjnym seksie powierzchownego związku Mimi i Oscara, rytmiczne *Sweet dreams* komentuje (tekst) i łagodzi (muzyka) wydźwięk obrazu, który przedstawia skutki relacji zbudowanej na zasadach ukazanych między innymi w scenie zanalizowanej powyżej.

*Sweet dreams are made of this  
Who am I to disagree?  
I've traveled all world and the seven seas  
Everybody's looking for something  
Some of them want to use you  
Some of them want to get used by you  
Some of them want to abuse you  
Some of them want to be abused*<sup>259</sup>

Słowa piosenki stanowią swego rodzaju komentarz odautorski do sceny, w której Oscar bezlitośnie szydzi z Mimi przy milczącej zgodzie dwóch koleżanek, z którymi mężczyzna flirtuje przy dźwiękach Eurythmics.

Naprzemienne upokorzenia, jakich dopuszcza się względem siebie para kochanków, dobrze wyrażają, również brzmiące w tej scenie nieco ironicznie, słowa: „Niektórzy [...] chcą cię wykorzystać. Niektórzy [...] chcą być wykorzystani” – Mimi, emocjonalnie i psychicznie uzależniona od Oscara, godzi się bowiem na przyjmowanie ciosów niejako z własnej, nieprzymuszonej woli.

Finałowa scena balu sylwestrowego, zamykająca wątek gry Nigela i Mimi, również zilustrowana została piosenkami. Dochodzi tu do swego rodzaju kumulacji, a nawet rozwoju tej metody. Diegetyczność utworów (muzyka do tańca), podobnie jak w przypadku piosenki *Stop* jest tu tylko swoistym przerzuceniem pomostu, a nie celem samym w sobie (realizm). Reżyser konsekwentnie wprowadzał będzie bowiem tylko takie utwory i tylko te ich fragmenty, których sposób użycia, podobnie jak miało to miejsce wcześniej, daleko wykraczać będzie poza rutynowe funkcje ilustracyjne. Innymi słowy – wyrażając się nieco żartobliwie – Polański zasiądzie za deskami „didżejki” jako demiurg i dramaturg w jednej osobie.

Już same tytuły piosenek, w wykonaniu Danny'ego Garcey'a, niemniej pochodzące z repertuaru bardziej znanych artystów, stanowią ironiczny komentarz do scen, którym towarzyszą, m. in. *Slave to love* czy *Never can say goodbye*. Ta druga otwiera sylwestrową „playlistę” ilustrując nieporadny taniec Nigela, który próbuje uwieść Mimi, przy całkowitej aprobacie Oscara. Krótkie (bo przerwane noworocznym toastem) wejście sentymentalnego przeboju *My cherry amour*<sup>260</sup> na chwilę rozładowuje napięcie (dramaturgia), ale

---

<sup>259</sup> Słodkie sny są z tego zbudowane  
Kim ja jestem by się nie zgodzić?  
Przemierzyłam świat i siedem mórz  
Każdy czegoś szuka  
Niektórzy z nich chcą się Tobą posłużyć  
Niektórzy z nich chcą byś się nimi posłużył  
Niektórzy z nich chcą cię wykorzystać  
Niektórzy z nich chcą być wykorzystani

<sup>260</sup> Utwór w oryginale wykonywał Stevie Wonder.

w warstwie tekstu stanowi również formę ironicznej antycypacji tego, co się za chwilę wydarzy – wyznanie miłości Nigela względem Mimi.

*My Cherie Amour, lovely as a summer's day  
My Cherie Amour, distant as the Milky Way  
My Cherie Amour, pretty little one that I adore  
You're the only girl my heart beats for  
How I wish that you were mine<sup>261</sup>*

Polański, o czym była wcześniej mowa, przeprowadza ostrą selekcję piosenek, jakimi ilustruje sceny w *Gorzkich godach*. W przypadku wykorzystaniu utworu *Hello* Lionela Richie'ego reżyser idzie jednak jeszcze dalej. Wyczuwalna jest nadzwyczajna świadomość i poczucie rytmu w kontekście audiowizualnego powiązania danego ujęcia z bardzo konkretnymi taktami utworu – zarówno w odniesieniu do samej muzyki, jak i warstwy znaczeniowej (tekst piosenki), co skutkuje wyniesieniem bardzo krótkiego w istocie fragmentu filmu na wyższy poziom semantyczny.

Reżyser po raz kolejny wykorzystuje w swojej twórczości elementy poetyki wideoklipu. W scenie kiedy tym razem Mimi zaprasza Nigela do wspólnego tańca, bohater jest przekonany o tym, że gra się skończyła i może „legalnie” pocałować obiekt swoich westchnień. Ale jest jeszcze Fiona – żona Nigela, szara myszka, która w filmie przechodzi chyba najbardziej zauważalną przemianę. Tekst piosenki wydaje się początkowo nawiązywać do romansu Nigela i Mimi:

*I've been alone with you  
Inside my mind  
And in my dreams I've kissed your lips  
A thousand times  
I sometimes see you  
Pass outside my door<sup>262</sup>*

Mimi opiera się jednak staraniom Nigela, nie pozwalając się pocałować. Dziewczyna mówi, że gra się jeszcze nie skończyła, jednocześnie zauważając na sali balowej Fionę.

- Ranisz mnie.
- Czy tak, jak ty swoją żonę?
- Ona nic o nas nie wie.
- Właśnie na nas patrzy.

---

<sup>261</sup> Moja słodka miłość, kochana jak letni dzień  
Moja słodka miłość, o długości drogi mlecznej  
Moja słodka miłość, dość mała, że ją uwielbiam  
Jesteś jedyną dziewczyną dla której moje serce bije  
Jak życzę sobie byś była moja

<sup>262</sup> Byłem z Tobą sam na sam  
W moich myślach  
I w moich snach całowałem Twoje usta  
Tysiące razy  
Czasem widzę Cię  
Przechodzącą za moimi drzwiami



Dokładnie po wypowiedzeniu tej kwestii słyszymy mocne wejście perkusji. Następnie widzimy wpatrującą się w tańczącą parę Fionę, a słowa piosenki, sprytnie rzucone przez reżysera w stronę bohatera i widzów ironicznie komentują tym razem relację: Nigel – Fiona:

*'Cause I wonder where you are  
And I wonder what you do  
Are you somewhere feeling lonely?  
Or is someone loving you?*<sup>263</sup>

Podczas następnego tańca, zilustrowanego tym razem utworem *Slave to love* Bryana Ferry'ego dochodzi do kolejnej zmiany boisk. Okazuje się, dość nieoczekiwanie, że to Mimi i Fiona są najmocniejszymi ramionami trójkąta, a reżyser poprzez sam tytuł piosenki bezlitośnie szydzi z Nigela, który z zakłopotaniem i rezygnacją w oczach przygląda się, wyraźnie zainteresowanym sobą nawzajem, dwóm „kobietom swojego życia”. Tytuł utworu nawiązuje oczywiście również do wątku Mimi i Oscara. „Byliśmy zbyt zachłanni, tylko tyle” – mówi mężczyzna tuż przed zadaniem sobie śmiertelnego strzału. Zarówno Nigel jak i Oscar stali się tytułowymi „niewolnikami miłości”, co doprowadziło obu do klęski. „Witaj w klubie Nigel, ja przez całe życie byłem przegrany” – śmieje się Oscar przy dźwiękach piosenki. Jest to oczywiście śmiech przez łzy.

Polański w zanalizowanych powyżej scenach udowadnia, że właściwie bez pomocy kompozytora, w oparciu tylko i wyłącznie o własny smak muzyczny i wycucie rytmu, który spaja obraz z dźwiękiem, możliwe jest budowanie znaczeń na wielu poziomach. Wykorzystanie muzyki prekompilowanej w połączeniu z bardzo ścisłą współpracą z operatorem czyni Polańskiego reżyserem przez duże R – niemal całkowicie kontrolującym obraz i dźwięk w filmie. Tezę tę potwierdza również wypowiedź Tonina Delli Colli, autora zdjęć do filmu *Gorzkie gody*:

Pod względem technicznym Polański był najlepszym reżyserem, z jakim zetknąłem się w ciągu pięćdziesięciu lat pracy, a współpracowałem z takimi mistrzami jak Malle i Fellini. Byli znakomici, lecz Roman był lepszy, wiedział tyle co ja o kamerach i obiektywach, które potrafił rozpoznać na pierwszy rzut oka. Często odnosiłem wrażenie, że mógłby z powodzeniem nakręcić ten sam film sam [...]<sup>264</sup>.

Taką „filmową partyzantkę” Polański będzie oczywiście kontynuował w swoich kolejnych obrazach. W odniesieniu do samej muzyki prekompilowanej zwróci się jednak już nie w kierunku lekkiego popu, ale odwiedzi – parafrazując Bohdana Pocięja – skarbiec muzyki klasycznej, do którego wstęp winni mieć tylko twórcy najwięksi<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> Ponieważ zastanawiam się, gdzie jesteś  
I myślę o tym co robisz  
Czy gdzieś nie czujesz się samotna?  
Czy też jest ktoś, kto Cię kocha?

<sup>264</sup> Cyt. za: Ch. Sandford, op. cit., s. 394.

<sup>265</sup> Por. B. Pocięja, op. cit.

## 4.2 Muzyka KLASYCZNA w filmach Romana Polańskiego – *Śmierć i dziewczyna, Pianista... i Co?*

Termin „muzyka klasyczna” – bardzo skądinąd pojemny semantycznie – stosowany będzie w tej książce nie tylko w odniesieniu do muzyki okresu klasycyzmu (Mozart, Beethoven), ale również romantyzmu (Schubert, Chopin). Problem owej spuścizny muzycznej wielkich mistrzów w kontekście teoretycznych rozważań dobrze uchwycił Carl Dahlhaus: „Nie tylko z historycznoliterackiego, lecz i estetycznego punktu widzenia to, co dawne, i to, co nowe, odróżnia się od tego, co klasyczne (klasycystyczno-romantyczne), uznawanego przez publiczność za centrum europejskiej kultury muzycznej<sup>266</sup>”.

We wczesnych latach swojej twórczości Polański „posługiwał się” muzyką klasyczną w sposób niezwykle ostrożny. Fragmenty *Eine kleine nachtmusik* Mozarta, wplecione i poddane modyfikacjom, na ścieżce dźwiękowej *Lampy* oraz subtelne pierwsze nuty *Dla Elizy* Beethovena, tworzące nastrój scen w *Diamentowym naszyjniku* i *Dziecku Rosemary*, to najpewniej tylko delikatne zasygnalizowanie, że autor *Pianisty* z jednej strony muzykę klasyczną ceni, z drugiej nie ma jednak dostatecznej pewności, czy potrafi ją twórczo wykorzystać. Stąd, dość asekuracyjnie, Polański pozwala wybrzmiewać dziełom Mozarta i Beethovena – zarówno w kontekście znaczenia samej muzyki, jak i natężenia dźwięku – jedynie w bardzo odległym planie warstwy audialnej swoich filmów. Nie można nie zacytować po raz kolejny Bohdana Pocięja, który problem ten znakomicie uchwycił:

Ten modus czy styl muzyki filmowej – polegający na dobieraniu jej z gotowych zasobów bynajmniej dla filmu nie przeznaczonych – z pozoru łatwy, bezproblemowy, wymaga szczególnego wyczulenia na walory ekspresywno-symboliczne muzyki; wymaga po prostu wielkiej kultury muzycznej – poczucia smaku i taktu. Muzyka bowiem – ta wielka, wybitna, brana ze skarbcza klasyki dla ilustracji brzmieniowej czy kontrapunktu dźwiękowego do słów, akcji, zdarzeń – to materiał sam w sobie niesłychanie czuły i delikatny; nietrudno tu o wypaczenie: sentymentalizm, patetyczną przesadę, fałszywą sytuację muzyki samej – jeśli znajdzie się w rękach reżysera o przeciętnym talencie i niedostatecznym smaku<sup>267</sup>.

Przełomowy, w odniesieniu do tego problemu badawczego, moment następuje w karierze Polańskiego w roku 1972, kiedy reżyser kręci, uznawany przez wielu za najmniej udany w swojej karierze, film *Co?*. Bardzo często pomijana, również w licznych monografiach twórcy *Matni*, nakręcona we Włoszech komedia erotyczna stanowi coś na kształt „muzycznych podwalin” pod filmy wręcz wybitne. Stąd niemal nieporozumieniem byłoby, w odniesieniu do specyfiki tej książki, przeprowadzenie analiz warstwy muzycznej *Pianisty* oraz *Śmierci i dziewczyny* bez uprzedniego omówienia pod tym kątem filmu *Co?* – jakkolwiek paradoksalnie (zarówno pod względem gatunkowym, jak i tematycznym) wyglądałoby zestawienie tego obrazu z późniejszym zdobywcą Złotej Palmy oraz młodszym od niego o sześć lat dramatem. Idzie tu nie tylko o rozmaite możliwości muzyki klasycznej, które Polański systematycznie z filmu na film rozwija, ale również o dość autorski skądinąd zabieg polegające na wykorzystaniu fragmentów tego samego utworu muzycznego w dwóch różnych dziełach filmowych.

---

<sup>266</sup> C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp: M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 108.

<sup>267</sup> B. Pocięja, op. cit.

W filmie *Co?* autor *Noża w wodzie* wprowadza dwie takie kompozycje. Pierwszą z nich jest *Kwartet d-moll* Franciszka Schuberta, bardziej znany jako *Śmierć i dziewczyna*, drugim *Sonata księżycowa* Ludwiga van Beethovena. Fragmenty pierwszego usłyszymy później w filmie pod tym samym tytułem (*Śmierć i dziewczyna*), a drugiego – w *Pianiście*. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż rola *Kwartetu d-moll*, w obu filmach, w których rozbrzmiewa jest zdecydowanie bardziej znacząca niż w przypadku *Sonaty księżycowej*.

*Śmierć i dziewczyna* to bez wątpienia, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, najważniejszy prekompilowany utwór, jaki pojawia się w twórczości Polańskiego. Kwartet został skomponowany w roku 1824, a w jednej z jego części – *Andante con moto*, Schubert wykorzystał gotową muzykę ze swojej pieśni *Śmierć i dziewczyna*, którą napisał trzy lata wcześniej. Niemniej, melodia pieśni została wpleciona w całość utworu w taki sposób, że jak słusznie zauważa Tadeusz Marek: „Atmosfera *Kwartetu d-moll* jest jednoznaczna w swym wyrazie. Ona też sprawia, że wszystkie części cyklu tworzą nierozzerwalną, organiczną całość”<sup>268</sup>. Nad całym kwartetem, w przeciwieństwie do pieśni, nie unosi się jednak tylko i wyłącznie duch rozpacz i trwogi, Schubert nie czyni ze swego utworu, jak sugerowałby sam tytuł, ponurego traktatu o rzeczach ostatecznych. Jak pisze Tadeusz Marek:

Schubert nie tworzy dramatu. To, co było w pieśni rozpaczą dziewczyny za kończącym się życiem, prośbą, zakłębieniem, trwogą – nie mąci ani na chwilę łagodnej, głębokiej zadumy *Kwartetu*. Temat śmierci, pełen spokoju i powagi, rozbrzmiewa jak nieuchronny, nieunikniony cantus firmus<sup>269</sup>.

Polański w filmie *Co?* zdecydował się wykorzystać fragmenty tego utworu najprawdopodobniej z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na jego program<sup>270</sup> – korespondencja z treścią filmu, po drugie – pozbawiony dramatu, a jednocześnie dość emocjonalny – czytaj: ilustracyjny – czytaj: filmowy; wydźwięk.

Ważnym z punktu widzenia narracji momentem w filmie *Co?* jest śmierć Noblarta, właściciela willi, na terenie której rozgrywa się akcja filmu. Główna bohaterka Nancy staje się niejako tej *Śmierci* wysłanniczką, ale nie w znaczeniu pejoratywnym. Noblart godzi się ze śmiercią, parafrazując słowa pieśni Schuberta – zasypiając słodko w jej ramionach – w chwili kiedy może po raz ostatni w życiu ujrzeć kobietę taką, jaką stworzył ją Bóg, czyli nagą. Polański wydaje się korzystać w tej scenie z topiki chrześcijańskiej, odwracając niejako znaki odsyłające do motywu Wniebowzięcia<sup>271</sup>. Po odnalezieniu w łóżku martwego gospodarza domu, jedna ze służących wykrzykuje zdanie: „Pan Noblart nie żyje!”, na które poczynają nakładać się pierwsze, bardzo charakterystyczne, takty kwartetu Schuberta *Śmierć i dziewczyna* (*Allegro*). Jak pisze Alicja Helman:

W muzyce pole semantyczne znaku jest zawsze niedookreślone, a jego rozumienie nie łączy się z wyrażeniem jakiegoś desygnatu. Jeśli w pewnych szczególnych przypadkach istnieje możliwość odniesienia do pewnego desygnatu, odniesienia takie nie są ani jednoznaczne, ani trwałe,

<sup>268</sup> T. Marek, *Schubert*, Kraków 1974, s. 150.

<sup>269</sup> Ibidem, s. 149-150.

<sup>270</sup> Tadeusz Marek zastanawia się mimochodem: „Czy cytat z własnej pieśni uważać należy za program utworu [...]” Zob. Ibidem, s. 150.

<sup>271</sup> Chciałbym w tym miejscu podziękować prof. dr. hab. Krzysztofowi Kozłowskiemu za zwrócenie uwagi na ten problem podczas seminarium kontekstowego *Polański: znany i nieznan*.

obowiązują na użytek danego dzieła. Nadto by odniesienie muzycznego znaku do desygna- tu mogło w ogóle nastąpić, kompozytor musi sięgnąć po inne środki niż czysto muzyczne, by umożliwić rozpoznanie takiego związku. Odwołuje się do pomocy języka. Utwory muzyki tzw. programowej, a więc mające swój desygnat, odsyłają doń nie charakterem struktur dźwię- kowych, lecz za pomocą tytułu, nazwania poszczególnych motywów, komentarza słownego wreszcie, bez pomocy których nie można by wywołać u odbiorcy nastawienia, by dany przebieg muzyczny kojarzył ze światłem księżycy lub historią Don Juana<sup>272</sup>.

To właśnie program utworu, jest tym, co umożliwia osłuchanemu widzowi szersze spojrzenie na przywołaną powyżej scenę. Polański nie poprzestaje jednak na pierwszych taktach *Kwartetu* w odniesieniu do sfunkcjonalizowania utworu Schuberta w filmie *Co?*. Autor *Pianisty* wykorzystuje również trzy inne fragmenty kompozycji, z których każdy pełni w filmie inną funkcję. I choć semantyka nie odgrywa już tak doniosłej roli jak w sce- nie po śmierci Noblarta, należałoby zwrócić szczególną uwagę na – parafrazując Alicję Helman – charakter struktur dźwiękowych tych fragmentów i powiązania ich ze scenami, które ilustrują.

Najczęściej pojawiającym się w filmie i powracającym na prawach leitmotywu frag- mentem *Kwartetu* jest krótki melodyjny wycinek z części *Presto*, z którego Polański uczynił temat... Alfonsa. Motyw powraca w filmie aż sześć razy, będąc nierozdzielalnym muzycznym towarzyszem wątku romansu Nancy z kreowanym przez Marcella Mastro- ianniego przerysowanym „mężczyzną po przejściach”. Innym fragmentem tej części, bardziej dynamicznym i niepokojącym, reżyser zilustrował ucieczkę głównej bohaterki z willi Noblarta. Szybkie tempo tej części w połączeniu z nieco marszowym rytmem, mollową tonacją i niskim brzmieniem smyczków stanowi ciekawe tło dla tyle rozpacz- liwej, co groteskowej walki Nancy z domownikami w strugach wieczornego deszczu. Ale najciekawiej chyba reżyser posłużył się właśnie fragmentem, przywołanej już wcze- śniej, części *Andante con moto*, który słyszymy w filmie dwa razy. Melodia ta, zapadająca w pamięć za sprawą niezwykle ciekawych figur granych przez pierwsze skrzypce, pełni ważną funkcję w odniesieniu do narracji filmu. Pojawienie się motywu inicjuje jak gdyby nowy wątek, a dokładniej tę grupę sekwencji, która po kolejnym wprowadzeniu *Andante con moto* zostanie niemal powtórzona – uczucie *déjà vu*, które towarzyszy (z uwagi na pierwszoosobową narrację) tylko głównej bohaterce filmu. Warto zwrócić uwagę na fakt, że podczas pierwszego wprowadzenia tego fragmentu *Śmierci i dziewczyny* Sydne Rome, kreująca na ekranie postać Nancy, filmowana jest w jednym ujęciu, które trwa dokładnie tak długo, jak przytoczony powyżej fragment utworu. W związku z tym, że postać pod- czas tej sceny jest w nieustannym ruchu (poranna toaleta i poszukiwanie ubrań), zadanie, jakie wyznaczył sobie i swojej aktorce Polański, polegało na możliwie najpełniejszym zintegrowaniu ruchu w kadrze z rytmem muzyki oraz dopilnowanie, by ujęcie rozpoczęło się i zakończyło dokładnie w tych momentach, kiedy rozpoczyna się i kończy (stanowiący zamkniętą całość) fragment utworu. Wykorzystanie *Andante con moto* ze *Śmierci i dziew- czyny* stanowi zatem kolejny przykład udanego połączenia funkcji narracyjnej z wrasta- niem muzyki w obraz na zasadzie akordu wizualnego.

Polański pójdzie tym tropem również w czasie realizacji filmu... *Śmierć i dziewczyna*. Choć kompozycja Schuberta powraca w tym filmie czterokrotnie, zawsze słyszymy jej początek (*Allegro*). I tylko od specyfiki oraz potrzeb danej sceny zależy, do którego mo-

---

<sup>272</sup> A. Helman, *Jak słuchamy muzyki filmowej*, „Kino” 1974, nr 101, s. 34.

mentu *Kwartetu* Polański pozwoli nam go wysłuchać. W przeciwieństwie do filmu *Co?* utwór Szuberta pojawia się w przeniesionej na ekran sztuce Ariela Dorfmana w wariacie diegetycznym, co w odniesieniu do wspomnianej powyżej synchronizacji obrazu z dźwiękiem jest kwestią niezwykle ciekawą z punktu widzenia realizmu. Oto bowiem z jednej strony o pojawieniu się w audiosferze filmu kompozycji Schuberta decyduje główna bohaterka, Paulina (włączenie kasety), z drugiej, zarówno ona, jak i dwaj pozostali bohaterowie zachowują się w odniesieniu do muzyki podobnie jak Nancy w filmie *Co?* – zupełnie tak jakby postać kreowana przez Sigurney Weaver była jednocześnie bohaterką i reżyserką tworzącego się na jej oczach spektaklu. Z punktu widzenia opowiadanej historii w dużej mierze tak zresztą właśnie jest.

Paulina rozpoznaje w nieznanym, przybyłym przypadkiem do jej domu, swojego dawnego oprawcę, doktora Mirandę, który, jak sama mówi, wytaczając mężczyźnie prywatny proces: „Czternastokrotnie zgwałcił ją przy dźwiękach *Śmierci i dziewczyny* Schuberta”. Sama programowość utworu jest zatem istotniejsza niż w przypadku *Co?*. Chodzi tu już nie tyle o muzykę, która mogłaby wywołać dodatkowe skojarzenia symboliczne, ale o muzykę bardzo konkretną, z bardzo konkretnym tytułem, dodajmy, muzykę, którą Paulina słyszała, będąc torturowaną – muzykę, która jest dowodem w sprawie. Teraz ten sam utwór będzie ilustrował sceny będące swoistym odwróceniem sytuacji sprzed lat.

Podobnie jak w przypadku *Noża w wodzie*, skomplikowana relacja istnieje jednak nie tylko pomiędzy parą: protagonista – przybysz. Pomiędzy główną bohaterką a jej mężem, Gerardem również wyczuwalne jest niesprecyzowane w pierwszych scenach filmu napięcie, którego źródło tkwi w odległej przeszłości. Pojawianie się przybysza, tak jak w *Nożu w wodzie*, jest przyczynkiem do wydobycia na światło dzienne tego, co głęboko ukryte. Jak pisze Małgorzata Choczaj:

Do pierwszego wyznania dochodzi na ganku. Za plecami Pauliny widać zarys związanego Mirandy, włączanego w kadr wtedy, gdy jest o nim mowa. Dramatycznym relacjom z przesłuchań nie towarzyszą retrospektywne wizualizacje, lecz płynny najazd kamery. Zbliżenie następuje w kulminacyjnym momencie całej opowieści: „Krzyczałam, jakby mnie znowu podłączyli do prądu”. Po niedługiej pauzie następuje powolny odjazd, trwający aż do słów:

Gerardo: Chodź, przytulę cię.

Paulina: Nie mogę ci ufać.

Gerardo: Przepraszam, wiem, gdy nie lubisz, gdy to mówię.

Paulina: Gdy skończył, wyłączył muzykę i pożegnał się.

[...] Podczas ich drugiej rozmowy, w oszklonym wnętrzu, pełnym poduszek i drobiazgów, dochodzi do bolesnego przesłuchania – tym razem samego Gerarda<sup>273</sup>.

Swoistym muzycznym analogonem retrospektywnych wizualizacji jest w tej scenie *Kwartet* Schuberta, który rozbrzmiewa w audiosferze, kiedy Paulina drżącym głosem z detalami opowiada mężowi o swoich bolesnych, w każdym tego słowa znaczeniu, przeżyciach. Znamienny jest moment, kiedy Gerardo wraca do pokoju, w którym przebywa związany Miranda, a Paulina pozostaje na zewnątrz, jednak jej sylwetkę wraz z pistoletem

---

<sup>273</sup> M. Choczaj, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 117-118.

w dłoni można dostrzec za oknem. Z racji tego, że akcja przenosi się do pomieszczenia, a co za tym idzie – bliżej źródła diegetycznej muzyki, rozbrzmiewa ona dużo głośniejsz, niż w poprzedniej scenie. W chwili, kiedy Miranda wyczytuje z twarzy Gerarda, że sytuacja jest w pełni kontrolowana przez Paulinę, antagonistą odwraca wzrok w stronę okna, w którym zauważa swoją dawną ofiarę. Dokładnie w tej sekundzie, kiedy ich spojrzenia się spotykają, słyszymy niepokojący i przeszywający tak jak wzrok Pauliny, wyeksponowany akord. Polański wybiera jedną z najbardziej mrocznych części *Kwartetu*, by zilustrować scenę, która po raz kolejny dzięki muzyce mogłaby zyskać miano sceny rodem z kina grozy. Co więcej, tak jak w scenie z filmu *Co?* mamy do czynienia nie z muzyką „pisaną pod obraz”, ale z obrazem zaaranżowanym „pod muzykę”. W przypadku *Śmierci i dziewczyny* reżyser idzie jednak o krok dalej, układając również dialogi w taki sposób, by w odpowiednim momencie na ścieżce dźwiękowej filmu „zrobić miejsce” dla – prekompilowanej i, co równie istotne, diegetycznej – muzyki. *Kwartet* Schuberta słyszymy również w scenie, kiedy Miranda odzyskuje przytomność po ogłuszeniu go kolbą pistoletu przez Paulinę oraz w pierwszej i ostatniej scenie filmu (klamra kompozycyjna) – konsekwentnie, zawsze w wariacie diegetycznym. Z uwagi na ciekawą korespondencję z *Pianistą* zarówno ze względu na fabułę (scena koncertu), jak i konstrukcję (klamra), ale również treść obu filmów, sekwencja koncertu ze *Śmierci i dziewczyny* zostanie omówione w dalszej części książki.

Trzecim po *Dla Elizy* oraz *Śmierci i dziewczynie* utworem muzyki klasycznej, który w twórczości Polańskiego pojawia się więcej niż raz jest, jak zostało to już zasygnalizowane – *Sonata księżycowa (cis-moll)* Ludwiga van Beethovena. George R. Marek pisze o niej, co następuje:

„Księżycową” nie nazwał jej Beethoven i nie znano jej pod tym tytułem jeszcze przez długie lata po jego śmierci. Nazwał ją tak poeta krytyk Ludwig Rellstab w roku 1832, twierdząc, że początek sonaty przywodzi na myśl światło księżyca migocące na wodach Jeziora Lucerneńskiego. Co by pomyślał Beethoven o tym sentymentalnym i nie pasującym do niej tytule?<sup>274</sup>

Polańskiemu tytuł *Sonaty*, w przeciwieństwie do George’a R. Marka, wydaje się odpowiadać. Reżyser wykorzystuje ją bowiem (i pewnie nie mała w tym rola utrwalenia kontrowersyjnego tytułu utworu w zbiorowej pamięci) po raz pierwszy w dość poetyckiej, i zgodnej ze skojarzeniami Ludwiga Rellstaba, scenie filmu *Co?*, kiedy to Nancy – po tym jak traci swój hotelowy pokój – zmuszona jest spędzić noc nad brzegiem morza. Główna bohaterka zasypia na materacu przy dźwiękach *Sonaty*, w dali widać wyeksponowany, unoszący się nad wyrastającymi z wody skalistymi wyspami, księżyc. Następnie mamy przebitkę (potrzebną Polańskiemu, by pokazać upływ czasu) w postaci starannie zakomponowanego kadru – brzeg morza, skały i księżyc w miejscu tzw. „złotego podziału”. Obserwujemy lekki odjazd kamery, a następnie zauważamy łódkę przepływającą przez kadr zgodnie z tempem (szybkość mknącego po wodzie obiektu) i rytmem (ruch wioseł) *Sonaty*. Utwór Beethovena powraca, kiedy protagonistka znajduje inny nocleg – Nancy zasypia w tajemniczym pomieszczeniu na małej kanapie w kształcie ludzkiej dłoni. Po raz kolejny po ukołysaniu dziewczyny dźwiękami *Sonaty*, obserwujemy ruch kamery, która wykonuje go po to, by wyeksponować księżyc. Jego symbolika wydaje się być w tych scenach, aż nazbyt czytelna. Ze względu na temat i gatunek filmu skojarzenia z Luną – rzymską

<sup>274</sup> G. R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 2009, s. 321.

boginią księżycą i życia seksualnego, nie powinny chyba być podawane w wątpliwość. Polański za pomocą czysto filmowych środków uruchamia szeroki kontekst kulturowy. Czy zabiegi te – parafrazując Quentina Tarantino – podnoszą jednak film o kilka piętér? Sądzę, że tak. Podkreślić należy, że po raz kolejny autor *Noża w wodzie*, podobnie z resztą jak m. in. w swym filmowym debiucie, wykorzystuje dźwięk w filmie w taki sposób, że jeden motyw muzyczny pełni jednocześnie kilka funkcji (gęstość). Ważna jest nie tylko poetyckość scen, uzyskana za pomocą przemyślanych relacji warstwy wizualnej i muzyki, ale także semantyka i, jak okazuje się podczas drugiego wprowadzenia *Sonaty księżycowej*, również narracja. Można bowiem dodać, że utwór Beethovena współtworzy filmową opowieść w tych scenach, które rozgrywają się w nocy w opozycji do muzyki Schuberta, która rozbrzmiewa w filmie przeważnie (wyjątek stanowią ostatnie sceny filmu) w dzień.

Inną funkcję *Sonata księżycowa* pełni w *Pianiście*. Ukrywający się na poddaszu jednej z kamienic filmowy Szpilman słyszy dobiegające z dołu budynku dźwięki utworu Beethovena, które milkną dopiero w chwili, kiedy Polański pokazuje nam nocny krajobraz zbombardowanej stolicy. Utwór przerywa krótka seria strzałów z karabinu – nawiązanie do przerwanej gry Szpilmana z pierwszej sceny filmu. *Sonata* Beethovena, którą gra najprawdopodobniej kapitan Hossenfeld (późniejszy wybawiciel Szpilmana i entuzjasta muzyki klasycznej) stanowi ponadto coś na kształt muzycznego implantu do niezwykle ważnej z punktu widzenia opowiadanej historii sceny, kiedy główny bohater zostaje ocalony przez „dobrego Niemca”. Dzieje się to oczywiście za pośrednictwem muzyki. Jak przyznał w wywiadzie Lew Rywin, jeden z współproducentów filmu: „Bohater *Pianisty* ocalił życie, bo był artystą i potrafił grać na fortepianie”<sup>275</sup>, ratuje go przecież „[...] całkiem niezły pianista, który ma odwagę zagrać *Sonatę księżycową* Beethovena”<sup>276</sup> – pisze o postaci Hossenfelda Paul Werner.

Kompozycja wiedeńskiego klasyka to jedyny w *Pianiście* prekompilowany utwór, który pojawia się w twórczości autora *Matni* więcej niż raz. *Sonata* Beethovena nie odgrywa jednak w filmie szczególnie doniosłej roli i raczej właśnie osadzenie jej w kontekście całej twórczości Polańskiego wydaje się być sprawą istotniejszą, aniżeli przypisywanie tej muzyce jakichś szczególnych funkcji w obrębie dzieła filmowego. Inaczej jest z kompozycjami Fryderyka Chopina.

Muzykę rozbrzmiewającą w *Pianiście* można podzielić na trzy segmenty. Pierwszy i najważniejszy stanowiłaby właśnie muzyka Chopina, drugi: oryginalna muzyka filmowa skomponowana przez Wojciecha Kilara oraz trzeci, który budowałyby, pojawiające się jakby mimochodem, prekompilowane utwory innych kompozytorów, przede wszystkim – przywołana powyżej – *Sonata Księżycowa* Beethovena, *Suita wiolonczelowa* Jana Sebastiana Bacha oraz instrumentalna wersja piosenki Henryka Warsa *Umówiłem się z nią na dziewiątą*. Z uwagi na przyjęty w niniejszym rozdziale porządek ów drugi segment zostanie omówiony kompleksowo wraz z innymi kompozycjami Wojciecha Kilara, które pojawiły się na ścieżkach dźwiękowych filmów Polańskiego. Wróćmy zatem do muzyki klasycznej w jej romantycznej odsłonie, do muzyki Chopina. Jak pisze o niej Iwona Sowińska w kontekście postaci filmowego Szpilmana:

Dla bohatera filmu muzyka – wyłącznie muzyka Chopina – jest alternatywną rzeczywistością, zawsze pod ręką. Najpierw w scenie w kawiarni, gdzie przygrywa gościom: gra szlagier Hen-

<sup>275</sup> L. Rywin, *Nie strzelać do „Pianisty”*, rozm. I. Cegiełkówna, „Kino” 2002, nr 09, s. 12.

<sup>276</sup> P. Werner, op. cit., s. 262.

ryka Warsa *Umówilem się z nią na dziewiątą* (z przedwojennej komedii Leona Trystana *Piętro wyżej*, 1937), lecz niepostrzeżenie zmienia tryb melodii na mollowy, by gładko przejść do tematu pierwszej części *Koncertu e-moll* (nb. nie wymienionego w napisach końcowych). Potem, gdy się już ukrywa, muzyka towarzyszy mu tylko w wyobraźni. W jednej z kryjówek nie dotykając klawiszy „gra” fragment *Poloneza Es-dur*, a w opuszczonym szpitalu nawiedza go echo *Ballady g-moll*; zmaterializowanie się obu tych utworów (*Ballady* najpierw) zapowiada, a następnie potwierdza odwrócenie się złego losu<sup>277</sup>.

To właśnie scena owego „zmaterializowania się” *Ballady g-moll* ujawnia głębokie znaczenie muzyki Chopina w *Pianiście*. Jest to moment, kiedy protagonista po raz pierwszy ukrywając się, może, a nawet musi, fizycznie dotknąć strun fortepianu. Moment swoistego przejścia z rzeczywistości alternatywnej do prawdziwego życia, które reprezentowane są kolejno przez muzykę diegetyczną wewnętrzną („granie” w samotności bez dotykania klawiszy) i zewnętrzną (koncert dla Hosenfelda), zawsze jednak jest to ta sama muzyka Chopina. Pytanie, czy w obliczu zagłady aby na pewno brzmi ona tak samo jak dawniej. Jak pisze Mariola Dopartowa:

Niemiec nie czyni gry warunkiem czegokolwiek, niczego Szpilmanowi nie obieca. Gdy dowie się, kim jest ludzki robak po drugiej stronie pokoju, zaprowadzi go do fortepianu. Być może jest to jakiś jego własny eksperyment, swoista antycypacja pytania Adorna, w wersji: czy możliwa jest muzyka po getcie?<sup>278</sup>

Ale pytanie to Polański jeszcze dobitniej stawia właśnie w scenie „zmaterializowania się” drugiego utworu – *Wielkiego Poloneza es-dur*. Dlaczego Polański zdecydował się zakończyć film tym właśnie utworem i czy faktycznie w scenie finałowego koncertu mamy do czynienia z – jak pisało wielu krytyków – iście hollywoodzkim happy endem? Odpowiedzi na pytanie pierwsze po części udzielił Tadeusz A. Zieliński, tak oto pisząc o *Grande polonaise brillante*:

*Wielki polonez*, choć ukończony po wyjeździe kompozytora z kraju, reprezentuje – jako ostatnia z kompozycji koncertowych Chopina w stylu brillant – postawę estetyczną właściwą jego okresowi warszawskiemu. Ale ujawnia także przy tym własny, indywidualny profil stylistyczno-wyrazowy, wyróżniający się nawet na tle całej twórczości Chopina. Bogactwo i przepych dźwiękowych deseni, jak ze wschodniej tkaniny, oraz lekkość wirtuozowskich figur niosą z sobą uczucie pogody i szczęśliwości, a równocześnie ton bardzo miękkiego, wypełnionego czułością liryzmu. Przy tym wszystkim muzyka ta zawiera pewien odcień delikatnej fantastyki<sup>279</sup>.

Władysław Szpilman gra *Wielkiego Poloneza*, utwór pogodny, a zarazem liryczny – związany z okresem warszawskim kompozytora – właśnie w stolicy, stolicy kraju wielkich romantyków, który jeszcze kilka miesięcy wcześniej przeżywał piekło wojny. Nasuwają się kolejne pytania, kim są ludzie na sali słuchający gry Szpilmana i jakie zadanie w powojennej rzeczywistości przypada muzyce Chopina. Jak pisze Mikołaj Jazdon: „Finałowa scena szopenowskiego koncertu fortepianowego (Szpilman gra *Wielkiego Polone-*

<sup>277</sup> I. Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013, s. 291.

<sup>278</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 253

<sup>279</sup> T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 191.



za) w warszawskiej filharmonii, symbolizuje ostateczny powrót do życia odbudowującego się miasta i ocalałych mieszkańców<sup>280</sup>”. Anna Śliwińska zauważa natomiast, że: „Koncert grany przez Szpilmana, być może przed tymi, którzy obojętnie mijali getto, rozgrzesza ich i pobudza do reakcji. Aplauz, jakim kończy się film pokazuje, że nie ma już w tych ludziach obojętności, jest żywa reakcja”<sup>281</sup>. Czy zgromadzona w tej scenie na sali publiczność nie jest podobna do tej, która słucha *Kwartetu d-moll* Schuberta w *Śmierci i dziewczynie*? Oba filmy Polańskiego traktują przecież o zbrodniach, jakich ludzie dopuszczają się względem ludzi, zarówno w znaczeniu jednostkowym, jak i zbiorowym. Anna Śliwińska rozwija ów problem, stawiając kolejne pytanie:

[...] końcowe [ujęcia *Pianisty*<sup>282</sup>] prezentują bohatera występującego w Filharmonii Narodowej. Muzyka, która ocala duszę, pozwala także wybaczyć i trwać, mimo tragicznych zdarzeń. Skupione i zasłuchane audytorium być może składa się z tych samych Polaków, którzy niemo patrzyli na wysiedlenie Żydów. W *Śmierci i dziewczynie* zasygnalizowano podobny problem, aż nazbyt wyraźnie. Czy wolno i trzeba wybaczyć?<sup>283</sup>.

Ostatnia scena *Pianisty* jest nie tyle happy endem, co postawieniem pytania o sens – sens przebaczenia, sens sztuki i sens muzyki po getcie. Owa pogodność, liryczność i elementy fantastyki, o których pisał w kontekście *Poloneza* Tadeusz Zieliński nadają skądinąd obrazowi Polańskiego nieco ironiczny wydźwięk. Po tym wszystkim, co Polański serwuje widzowi przez większość czasu ekranowego, finałowa scena wydaje się raczej stanowić swego rodzaju przestrożę: „Słuchajcie Chopina, ale nie zapominajcie, do czego zdolna jest rasa ludzka!”. Jak pisze Mariola Dopartowa:

„Walka o Chopina” w *Pianiście* jest walką na bardzo różnych poziomach. Po pierwsze jest walką o duchową wolność, która zaczyna się tam, gdzie człowiek potrafi postawić sobie ograniczenia i gdzie w czasach „moralności tymczasowej” potrafi wcielić w życie proste zasady Kartezjańskiej samodyscypliny, jak rzeczywisty i filmowy Szpilman. Bez niej nie ma wolności odzyskanej na poziomie życia społecznego i historii, będących płaszczyzną, na której człowiek zawsze dąży do odebrania wolności drugiemu. Po drugie, jest walką o żywą treść ludzkiego doświadczenia, która pojawia się tylko wtedy, gdy dokonujemy „żywych” moralnych wyborów, wpisujących się na autentyczną materię naszego życia. Tylko wtedy Chopinowski *Polonez es-dur* nie stanie się chocholim tańcem, jak kaleczony przez zbieraninę muzyków i przypadkowych muzykantów *Polonez a-dur* w *Popiele i diamencie*<sup>284</sup>.

Podsumowując funkcję *Grande polonaise brillante* w *Pianiście*, warto poruszyć również kwestię samego filmowania koncertu, który wykonywało notabene na ekranie dwóch artystów – Adrien Brody (odtwórca głównej roli) oraz Janusz Olejniczak (wykonawca muzyki Chopina, którą słyszymy w filmie). W niezwykle ciekawy sposób wypowiedział

---

<sup>280</sup> M. Jazdon, *Zagłada miasta. Warszawa w „Pianiście” Romana Polańskiego*, „Images” 2013, vol. XII: *Cinema and City Life*, red. M. Hendrykowska, A. Śliwińska, nr 21, s. 90-91.

<sup>281</sup> A. Śliwińska, „*Pianista*” – obraz getta w filmowym języku Romana Polańskiego, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)using the Holocaust. Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 117-118, s. 54.

<sup>282</sup> dopisek mój – P.P.

<sup>283</sup> A. Śliwińska, op. cit., s. 55.

<sup>284</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 250.

się na ten temat Tadeusz Strugała, polski dyrygent, który czuwał nad przebiegiem zgrzywania muzyki do filmu Polańskiego.

Adrien Brody tylko w jednej scenie, kiedy jako Szpilman musi udowodnić niemieckiemu oficerowi, iż jest muzykiem, sam zagrał początek Chopinowskiej ballady. W innych momentach zastępował go Janusz Olejniczak, którego ręce będzie widać na ekranie. *Pianista* kończy się występem bohatera w Filharmonii w Warszawie, kiedy gra on *Wielkiego Poloneza* [...]. Podczas filmowania tego koncertu najpierw do fortepianu zasiadł Adrien Brody, potem dubler, czyli Janusz Olejniczak. Dla mnie fascynujące było obejrzenie jak dzięki obróbce komputerowej w filmowym obrazie następowało nakładanie nie tylko ich dłoni, ale także całych sylwetek, bo przecież wiadomo, iż każdy, kto siada do instrumentu, porusza się przy nim we własny, indywidualny sposób<sup>285</sup>.

Równie ważnym, a może nawet jeszcze ważniejszym utworem Chopina, wykorzystanym w *Pianiście* jest *Nokturn cis-moll*, który pełni w filmie Polańskiego funkcję klamry kompozycyjnej. Podobnie jak w przypadku *Wielkiego Poloneza es-dur*, mamy w tych scenach do czynienia z nakładaniem się sylwetek Olejniczaka i Brody'ego. Pierwsze barwne<sup>286</sup> ujęcie *Pianisty* to właśnie zbliżenie na dłoń polskiego laureata Konkursu Chopinowskiego wygrywające pierwsze takty utworu Chopina. Obserwujemy powolny, dostosowany do tempa utworu, ruch kamery w górę, po czym widzimy twarz skupionego Adriena Brody'ego.

Scena, o której mowa to bodaj najciekawszy w całej twórczości Polańskiego przykład niezwykle twórczego wykorzystania zaledwie dwóch elementów ścieżki dźwiękowej – muzyki i efektów szmerowych, w odniesieniu do treści filmu. Jak pisze o *Nokturnie cis-moll* Tadeusz Zieliński:

Chopin odszedł tu od prostej, łatwo uchwytej melodyjności, właściwej wcześniejszym nokturnom i posłużył się tematami o bardziej wyszukanym rysunku i budowie frazy. Dotyczy to zwłaszcza [...] *Nokturnu cis-moll*, utworu owianego nastrojem mrocznym i posępnym, pełnego tajemniczości i tragizmu – jak dotąd nokturnu chyba najgłębiej przeżytego przez Chopina. Melodia jest tu bardzo oszczędna; wyłania się jakby niezdecydowanie z brzmienia harmonicznego, przez chwilę zarysowuje jakiś wyraźny motyw i znów zamiera<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> T. Strugała, *Nuty na każdą sekundę*, rozm. J. Marczyński, „Rzeczpospolita” 2002, nr 207 (05.09), s. A9.

<sup>286</sup> *Nokturn* rozbrzmiewa już w introdukcji filmu, na którą składają się archiwalne ujęcia przedstawiające przedwojenną Warszawę. Jak pisze Mikołaj Jazdon: „Sekwencja [...] została zbudowana z jedenastu czarno-białych archiwalnych ujęć, pokazujących przedwojenne obrazy śródmieścia stolicy Polski. Współczesny widz odczytuje je zapewne jednak przede wszystkim jako pewien konwencjonalny chwyt, nierzadko stosowany w początkowych fragmentach filmów fabularnych, polegający na wykorzystaniu dokumentalnych zdjęć i kronikalnych ujęć dla wprowadzenia odbiorcy w klimat historycznych wydarzeń, o których film opowiada w swej dalszej części. Twórca niejako powołuje się w ten sposób na autorytet dokumentalnych obrazów, licząc, że ich autentyzm będzie w jakiejś mierze promieniował na wizerunek przeszłości stworzony w dalszych partiach filmu. W przypadku *Pianisty* zasadne jest jednak odczytanie sekwencji otwierającej film nie tylko jako nawiązania do konwencji, ale także wprowadzenia wątku historii zagłady Warszawy, który prowadzony jest w filmie równoległe, tak jakby miasto było drugim – obok Władysława Szpilmana – głównym bohaterem filmu. Zob. M. Jazdon, op. cit., s. 77.

<sup>287</sup> T. Zieliński, op. cit., s. 357.

Mikołaj Jazdon tak o to omawia z kolei funkcje następujących po sobie eksplozji, które w końcu ostatecznie przerywają występ Szpilmana w studiu Polskiego Radia.

[...] wybuch bomby w studiu radiowym przewraca grającego Szpilmana i niszczy jego fortepian. Eksplozja staje się tu metaforą wybuchu wojny, a zarazem pierwszego etapu niszczenia Warszawy, w którym ulegają likwidacji instytucje państwa polskiego, dokonany zostaje brutalny zamach na kulturę podbitego kraju. Przypomina się powiedzenie: „gdy grzmiały działa, milkną muzy”<sup>288</sup>.

Aby jednak w pełni docenić sztukę reżyserską przywołanej sceny, niezbędne jest bardziej wnikliwe spojrzenie na relacje już nie tylko warstwy wizualnej oraz audialnej, ale właśnie na to, w jaki sposób muzyka i szmery funkcjonują w obrębie tej drugiej.

*Nokturn cis-moll*, poprzez – parafrazując Tadeusza Zielińskiego – melodię wyłaniającą się jakby niezdecydowanie, posiada sam w sobie niezwykle ciekawą dramaturgię. Dramaturgia ta przeszczepiona zostaje niejako również na grunt filmu. Chopin i Polański wspólnie przygotowują widza i zarazem słuchacza na coś, co w tajemniczy sposób wyłania się z tej spowitej tragizmem i tajemniczością muzyki. Jak pisze dalej Tadeusz Zieliński o *Nokturnie*: „Pomysł powtórzenia tematu z dodanym drugim głosem (takt 20-26) odsłania jego głębszy sens i wzmacnia zawartość uczuciową; kolor staje się bardziej nasycony, a wyraz bardziej natarczywy”<sup>289</sup>. To właśnie pomiędzy taktem 20 a 26 (kulminacja w takcie 24) dochodzi do eksplozji, która przerywa koncert Pianisty. Chwila, na którą z niezwykłą pieczołowitością przygotowuje słuchacza Chopin, staje się w filmie Polańskiego, dość przewrotnie – parafrazując Mikołaja Jazdona – momentem brutalnego zamachu na polską kulturę.

Bomby trafiają – wyrażając się metaforycznie – dokładnie w te nuty, o które chodzi Polańskiemu, aby wywołać odpowiednią reakcję emocjonalną widza. Ale nie chodzi tylko o nią. W scenie pozbawionej dialogów, niezwykle ascetycznej skądinąd pod względem wizualnym, reżyser tworzy paradoksalnie najbardziej chyba wymowną pod względem zawartych w filmie treści scenę, z – powracającym na prawach lejtmotywu – pytaniem

<sup>288</sup> M. Jazdon, op. cit., s. 88.

<sup>289</sup> T. Zieliński, op. cit., s. 358.

Teodora Adorno włącznie. Nie można na koniec tych rozważań nie zacytować samego Romana Polańskiego, którego wypowiedź wydaje się dobrze pasować do przeanalizowanej powyżej sceny:

[...] czasem okazuje się, że niektóre sceny mają w sobie większy potencjał, niż przewidywałem [...]. Wyobraź sobie, że potrzebujesz krótkiego ujęcia pokazującego papierosa trzymanego między palcami bohatera. Niektórzy reżyserzy po prostu dadzą aktorowi do ręki papierosa i sfilmują go – i już, cała operacja zajmie kilka minut. Ale może ujęcie byłoby ciekawsze, gdyby na końcu papierosa wisiał długi słupek popiołu, opadający na ziemię w odpowiednim momencie<sup>290</sup>.

Polański to – nawiązując do wypowiedzi P. Schaeffera – reżyser nie tylko obrazu, ale również dźwięku, co więcej, reżyser niezwykle świadomy faktu, że film to także sztuka czasu, a scenariusz filmowy musi niekiedy stać się partyturą, zwłaszcza jeśli tematem filmu jest muzyka. „Rozstrzelany” 24 takt *Nokturna cis-moll* jest (z punktu widzenia trafienia w odpowiedni akcent w filmie) tym, czym, wspomniany powyżej moment opadnięcia słupka popiołu z papierosa oraz chwilą, kiedy w *Gorzkich godach* pada muzyczne wyznaczenie Lionela Richie’go: „Cause I wonder where you are” – jest znakomitą wycieczką muzycznej frazy.

Polański, jako się wcześniej rzekło, powróci do *Nokturna cis-moll* w jednej z ostatnich scen filmu, która stanowi swego rodzaju lustrzane odbicie tej pierwszej – fortepian znajduje się teraz po prawej stronie kadru. Szpilman ponownie zasiada do instrumentu, by „dokończyć” swój występ sprzed wojny. Istotne, w powiązaniu ze sceną otwierającą film, jest tym razem nie tylko to, co jest, ale też to, czego nie ma. Zbliżając się do 24 taktu *Nokturna* czy Pianisty poczynają napelniać się łzami. Eksplozję, która kiedyś przerwała występ Szpilmana zastąpiło głębokie wzruszenie. Czy doświadczenie okrucieństwa wojny mogło paradoksalnie – wchodząc w polemikę z Teodorem Adorno – wzbogacić duszę artysty? Trudno stwierdzić, czy zamiarem Polańskiego było postawienie takiego pytania, nie można jednak powiedzieć, że nie nasuwa się ono po obejrzeniu tej sceny. Być może prawdziwą wartość muzyki Chopina są w stanie docenić ci, którzy – parafrazując Mariolę Dopartową – musieli stoczyć o niego wielopoziomą walkę.

Ale Chopin posłużył również Polańskiemu do zilustrowania wątku, który bardziej niż z problemem „zamachu” na polską kulturę, wiąże się z tematem rozdzielenia ludzi, którzy, gdyby nie koszmar wojny, mogliby stać się dla siebie najważniejszymi osobami na świecie. Wątek ten, za sprawą wyrafinowanych zabiegów reżyserskich, przewija się – dość subtelnie – przez znaczną część filmu. Mikołaj Jazdon wiąże go z powtarzanym w filmie, tak jak muzyka Chopina, motywem wizualnym – motywem pewnej uliczki:

Po raz pierwszy pojawia się ona w scenie randki Władysława Szpilmana z Dorotą, piękną wiolonczelistką, którą poznał podczas bombardowania rozgłośni radiowej. [...] Obraz tejże uliczki, sfilmowany nieomal w identyczny sposób, powraca w filmie dwukrotnie. Po raz pierwszy w scenie, gdy po wydostaniu się z getta Szpilman w swoim mieszkaniu-kryjówce siada do fortepianu. Przesuwa bezszeslestnie palcami ponad klawiaturę instrumentu, wywołując w myślach muzykę, której nie może zagrać. Wówczas pojawia się obraz opustoszałej uliczki w zimowej scenerii z padającymi płatkami śniegu. Ostatni raz uliczka ukazuje się w myślach Szpilmana,

---

<sup>290</sup> Cyt. za: F.X. Feeney, *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Köln 2006, s. 144.

gdy ponownie przebiera palcami w powietrzu, jakby grając na niewidzialnym fortepianie, gdy wycieńczony siedzi na taborecie w opuszczonym przez Niemców szpitalu po upadku powstania warszawskiego. [...] Dlaczego pianista pragnie oczami wyobraźni widzieć akurat to miejsce, ilekroć nachodzi go pragnienie ponownego grania muzyki? Być może powraca wówczas do ostatnich najpiękniejszych chwil, jakie przeżył, nim przypadł mu w udziale ponury wojenny los? Sceny z początku filmu, w których oglądamy spotkania Władka i Doroty, pokazują uczucie rodzące się między parą artystów. Ich spacer uliczką Starego Miasta jest inicjacją tej relacji, która nie będzie miała dalszego ciągu. Kiedy Władek spotka Dorotę po ucieczce z getta, będzie ona już żoną innego i przysłą matką, oczekującą narodzin dziecka<sup>291</sup>

Muzyka, o której pisze Jazdon, to oczywiście Chopin – *Wielki Polonez es-dur* oraz *Ballada g-moll*, muzyka, którą – parafrazując Iwonę Sowińską – główny bohater ma zawsze pod ręką. To właśnie na pięknie wykonywane przez Władka utwory Chopina powołuje się Dorota, aby zwrócić na siebie uwagę Pianisty w pierwszych scenach filmu. Muzyka romantyzmu staje się zatem przyczynkiem do romansu pomiędzy parą... muzyków. Być może dlatego właśnie Polański każe wykonać Dorocie *Suitę wiolonczelową* Jana Sebastiana Bacha, kiedy dochodzi do ponownego spotkania bohaterów. Nadzieję na romantyczną miłość zastąpiła barokowa posępność. Główny bohater ocalał, ale wątek jego i Doroty jako pary kochanków został definitywnie zamknięty.

Wypaczenie? Sentymentalizm? Patetyczna przesada? Nic z tych rzeczy – Polański nie wpadł w żadną z pułapek, przed którymi przestrzegał Bohdan Pocij w odniesieniu do ryzyka, jakie wiąże się z wykorzystywaniem w filmach fabularnych pereł muzyki klasycznej. Zaledwie cztery utwory Chopina, jeden Beethovena i jeden Bacha wystarczyły Polańskiemu, by w twórczy i inteligentny sposób opowiedzieć historię człowieka, który przeżył wojnę, dlatego że był muzykiem. Nie ma w *Pianiście* sceny ani ujęcia, muzycznego utworu ani nawet jednego jego taktu potraktowanego w filmie bez należytej powagi i pieczołowitości.

Muzyka klasyczna towarzyszy Romanowi Polańskiemu od najwcześniejszych szkolnych etiud. We wczesnych fazach twórczości autora *Noża w wodzie* wchodzi ona jednak do filmowego świata polskiego reżysera jakby tylnymi drzwiami, nie skupiając na sobie zbyt dużej uwagi. Stanowi delikatne akustyczne tło dla apartamentowych scen *Diamentowego naszyjnika* oraz *Dziecka Rosemary* (Beethoven). Z czasem jednak jej znaczenie zaczyna być coraz wyrazistsze. W komedii *Co?* Polański korzysta z utworów Schuberta, Beethovena i Mozarta w sposób ciekawy, i nie uwłaczający ich doskonałości, ale jeszcze nie wysoce artystyczny. Dopiero w *Śmierci i dziewczynie* Schubert wybrzmiewa w pełnej krasie, tak jakby *Kwartet d-moll* został skomponowany dosłownie na potrzeby tego filmu. Ale to *Pianista* jest muzycznym zwieńczeniem wszystkich prób reżysera związanych z wykorzystywaniem w dziele filmowym muzyki klasycznej. Przy tak obciążonym kulturowo, niezwykle czułym, skomponowanym przez geniusza materiale muzycznym, jeden niewielki błąd mógł mieć swoje przełożenie na kompletną filmową katastrofę. Tak się jednak nie stało, ponieważ uratowała Polańskiego jego wielka kultura muzyczna i nienaganne filmowe rzemiosło. Po *Pianiście* polski reżyser nie sięgnął już nigdy ani po Chopina, ani żadnego innego wielkiego klasyka reprezentującego „centrum europejskiej kultury muzycznej”, być może Polański był i jest świadomy faktu, że dalej już po prostu pójść się nie da.

---

<sup>291</sup> M. Jazdon, op. cit., s. 87.

### 4.3. Wojciech Kilar

Roman Polański (1933) i Wojciech Kilar (1932-2013) pomimo faktu, że byli niemalże równolatkami i obaj na początku lat 60 odcisnęli niemałe piętno na polskiej kinematografii, zaprzyjaźnili się i podjęli współpracę dopiero we wczesnych latach 90. Polski kompozytor, zapytany o to, jak doszło do jego współpracy z Polańskim, odpowiedział, co następuje:

On najpierw zapytał jednego z moich paryskich przyjaciół, czy może do mnie zatelefonować – takie są na Zachodzie obyczaje. Znał kogoś zaprzyjaźnionego ze mną, kto zadzwonił i mówi: „Polański pyta, czy wolno mu do ciebie telefonować?”. To trochę brzmi, jakbym opowiadał o sobie, jak o gwiazdzie, ale to jest tam zupełnie normalne, że jeśli się do kogoś dzwoni, to nie wystarczy fakt, że jego numer jest w książce telefonicznej. Zadzwonił więc później do mnie i zaproponował mi pisanie muzyki.

Myśmy się znali bardzo mało, jeszcze z czasów, kiedy on był w Łodzi. Spotkaliśmy się kilka razy w Grand Hotelu, w słynnej Sali Malinowej, ale to właściwie tyle. To był zresztą zupełnie inny okres mojego życia<sup>292</sup>.

Wrażenie, jakie wywarli na sobie artyści oraz charakter współpracy przy pierwszym ich wspólnym projekcie, *Śmierci i dziewczynie*, musiały być dla obu stron niezwykle pozytywne. Dowodem na to są dwa kolejne filmy Polańskiego z muzyką Kilara – *Dziewiąte wrota* oraz *Pianista*.

Tym, co łączy Wojciecha Kilara z Krzysztofem Komedą (a różni od Philippe’a Sarde’a) w kontekście twórczości Romana Polańskiego jest fakt, że obaj, podporządkowując się filmowemu obrazowi, potrafili jednocześnie zachować w swojej muzyce własny, indywidualny styl. Pomimo iż w *Śmierci i dziewczynie* oraz *Pianiście* należało usunąć się nieco w cień Schuberta i Chopina (przede wszystkim pod względem ilościowym, ale także jakościowym) Kilar, nawet pisząc najprostsze ilustracyjne tematy, pozostał Kilarem. We wszystkich trzech filmach na przykład polski kompozytor z powodzeniem wykorzystuje, tak lubiane przez siebie, dęte drewniane – przede wszystkim klarnet. Tyczy się to, co warto odnotować, wszystkich najważniejszych tematów związanych z oryginalną muzyką filmową obecną w tych obrazach – motyw Pauliny (*Śmierć i dziewczyna*), motyw Corsa w jednym ze swoich instrumentalnych wariantów (*Dziewiąte wrota*), a także utworu, który na płycie ze ścieżką dźwiękową *Pianisty* otrzymał tytuł *Moving to the ghetto*.

Jak już zostało powiedziane, muzyka Wojciecha Kilara w *Śmierci i dziewczynie* oraz *Pianiście* nie odgrywa tak doniosłej roli jak kompozycje Schuberta i Chopina<sup>293</sup>. W *Dzie-*

---

<sup>292</sup> Fragmenty rozmowy M. Kubika z W. Kilarem, źródło: [www.gazeta.us.edu.pl/node/241231](http://www.gazeta.us.edu.pl/node/241231), [dostęp online: 20.01.2015].

<sup>293</sup> Jak stwierdził Wojciech Kilar: „[...] jeśli chodzi o *Śmierć i dziewczynę*, to wiele mojej muzyki jest wyłącznie na płycie z tego filmu, a nie ma jej w samym filmie, który jest kameralny, z naciskiem na muzykę Schuberta” Zob. <http://gazeta.us.edu.pl/node/241231> [dostęp online: 20.01.2015]. Iwona Sowińska w kontekście *Pianisty* sugeruje z kolei, że fakt, iż to muzyka Chopina jest w filmie najistotniejsza mógł mieć również swoje przełożenie na pominięcie pracy Wojciecha Kilara w kilku publikacjach. Jak pisze badaczka: „W książce *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema* pod redakcją D. Goldmarka, L. Kramera i R. Lepperta (Berkeley – Los Angeles – London 2007) znalazły się aż dwa eseje dotyczące muzyki Chopina w tym filmie: *Melodic Trains. Music in Polanski’s „The Pianist”* Lawrence’a Kramera, s. 66-85, oraz *Mute Music. Polanski’s “The Pianist” and Champion’s “The Piano”*, s. 86-89. Nb. Obaj autorzy pominęli całkowicie milczeniem wkład Wojciecha Kilara, który skomponował muzykę oryginalną do *Pianisty*. Zob. I. Sowińska, op. cit., s. 292.

wiątych wrotach natomiast jest ona wszechobecna, stając się niejako jednym z bohaterów filmu. Zanim jednak omówione zostaną jej „diabelskie” zadania, warto przyrzeć się utworom Kilara, które subtelnie, acz funkcjonalnie pobrzmiewają w cieniu muzyki klasycznej.

Utworki polskiego kompozytora, które słyszymy w *Śmierci i dziewczynie*, podzielić można na dwie grupy. Pierwsza to pojawiający trzykrotnie w filmie nastrojowy motyw Pauliny, druga – muzyka charakterystyczna dla kina grozy, bardzo konsekwentnie przywoływana w dziełach Polańskiego. Temat głównej bohaterki słyszymy w pierwszej części filmu, zanim jeszcze wybrzmi Schubert<sup>294</sup>, natomiast niepokojące, mroczne motywy będą dominowały w drugiej. Notabene już samo skontrastowanie łagodnego, lirycznego motywu o przyjemnej dla ucha melodii z niepokojącymi dźwiękami nasuwa skojarzenia z tematem kata i ofiary (dualizm), podobnie jak było to w *Nieustraszonych zabójcach wampirów* – motyw Pauliny jest tu odpowiednikiem motywu Sary. Sam temat dobra i zła, oraz ich dychotomiczny podział – w przeciwieństwie do klasycznego kina grozy – w *Śmierci i dziewczynie* zostaje jednak w dużej mierze podany w wątpliwość, a znaki nieco poprzestawiane.

Kilar już w pierwszej scenie, w której pojawia się temat Pauliny, zestawia go ze swoją mroczną muzyką, ale Polański „dokłada” jeszcze jeden element ścieżki dźwiękowej. Jak pisze Małgorzata Choczaj: „Ukazuje się fragment wybrzeża ze stojącą niedaleko latarnią morską. Zbliżeniu zamysłonej twarzy bohaterki towarzyszy motyw muzyczny, skontrastowany z hukiem wzburzonego morza (temat Pauliny)”<sup>295</sup>. Początkowo melodię gra flet, któremu akompaniuje sekcja smyczkowa. Po kilku taktach rolę instrumentu prowadzącego przejmuje obój – Paulina przygotowuje kolację dla siebie i męża. W momencie, kiedy bohaterka ponownie wychodzi na zewnątrz melodię poczynają grać skrzypce, a ich rolę, jako instrumentu stanowiącego uprzednio akompaniament, przejmuje fortepian. Deszcz jest coraz bardziej rzęsy, a niebo zachmurzone, zaczyna zmierzchać. Kiedy Paulina zauważa wyłaniający się zza wzgórza samochód, muzyka w jednej chwili staje się bardziej mroczna, niepokojąca i sugestywna. Reakcji głównej bohaterki na zbliżający się pojazd towarzyszy groźny, molowy akord wygrywany na fortepianie. Dołączają się nisko brzmiące smyczki wraz sekcją rytmiczną – muzyka brzmi teraz jak ciężki spowity aurą niepokoju, posępny marsz. Paulina bierze do ręki pistolet i ukradkiem wygląda przez okno. Muzyka milknie, kiedy oczom protagonistki ukazuje się wysiadająca z samochodu sylwetka jej męża.

Sposób budowania napięcia, nie tylko poprzez muzykę i efekty szmerowe, ale również scenografię (dom na odludziu, mrok i deszcz), ikonografię (pistolet) oraz sytuację głównej bohaterki każą umieścić omawianą scenę w paradygmacie kina gatunków, a konkretnie horroru. Polański po raz kolejny wykorzystuje tę konwencję w celu – parafrazując Grażynę Stachównę – wciągnięcia widza w fabułę.

Identyczny „zestaw motywów” (zarówno muzycznych, jak i wizualnych) pojawia się w filmie dosłownie kilkanaście minut później, kiedy Paulina, już w obecności męża, ponownie słyszy zbliżający się samochód. Napięcie po raz kolejny zostaje rozładowane. Niemniej, jak się później okaże, dla Pauliny będzie to tylko kwestia chwili, a kat i ofiara – dość niekonwencjonalnie, natomiast jak najbardziej w stylu Polańskiego – zamienią się

---

<sup>294</sup> Warto nadmienić, że w zrealizowanym dwa lata po *Śmierci i dziewczynie*, filmie *Portret damy* w reżyserii Jane Campion oryginalna muzyka Wojciecha Kilara również została zestawiona z utworami Franza Schuberta z *Kwartetem d-moll* włącznie (*Andante con moto*).

<sup>295</sup> M. Choczaj, op. cit., s. 114.

rolami. Po raz trzeci motyw głównej bohaterki (a właściwie jego kilka pierwszych taktów) pojawi się jeszcze w krótkiej scenie, kiedy Gerardo odkryje, że sprawcą kradzieży auta doktora Mirandy jest Paulina.

Pierwsze wprowadzenie w obręb filmu *Kwartetu d-moll* Schuberta, jak zostało zasygnalizowane wcześniej, ma ścisły związek ze „zniknięciem” motywu Pauliny. Można bowiem potraktować spokojny temat Kilara również jako analogon pozornej stabilizacji w życiu kobiety, uspienia, które wiąże się być może z próbą wyparcia przez główną bohaterkę traumatycznych wspomnień. W chwili pojawienia się doktora Mirandy, a co za tym idzie kasety z nagraniem *Śmierci i dziewczyny*, sytuacja Pauliny ulega diametralnej zmianie, co dookreśla muzyka – przeszłość, zakłócając ową stabilizację, niespodziewanie powraca i trzeba stawić jej czoło... bez złudzeń.

Od momentu pierwszego wejścia *Kwartetu d-moll* utwór Schuberta będzie się nieustannie przeplatał z mroczną, niepokojącą muzyką. W scenach największego napięcia wzrastać będzie ponadto rola instrumentów perkusyjnych (talerze i duży bęben), które należy wyeksponować, odzwierciedlać będą emocje bohaterów, ale również, w sposób bardziej bezpośredni, wpływać na emocje widza – ważna funkcja muzyki charakterystycznej dla kina grozy. Mowa m. in. o dwóch scenach, kiedy Miranda próbuje się uwolnić podczas „przesłuchania”. Warto także odnotować, że – tak jak w klasycznym horrorze – istotna jest nie tylko sama aranżacja utworów, ale również natężenie dźwięku. Muzyka, o której mowa jest w filmie zdecydowanie głośniejsza niż np. motyw Pauliny. Jak pisze Anna G. Piotrowska:

Na szczególną uwagę w przypadku muzyki w horrorach zasługuje kontrolowanie głośności brzmienia. Może ona bowiem dotyczyć [...] różnic w samej ilości grających instrumentów: instrument solowy naturalnie dysponuje wolumenem mniejszym niż cała, głośno grająca orkiestra, ale także jakości – niektóre instrumenty dęte charakteryzują się większą nośnością dźwięku niż np. instrumenty strunowe<sup>296</sup>.

To samo można rzecz jasna powiedzieć o instrumentach perkusyjnych. Powrót „cichych” muzyki następuje dopiero w scenie finałowej filmu na nadmorskim klifie, kiedy doktor Miranda „przyznaje się do zarzucanych mu czynów”. Pojawienie się tej muzyki, nawiązującej poniekąd do motywu Pauliny (melodia, tempo i barwa), zwiastować może ostateczne oczyszczenie głównej bohaterki w odniesieniu do jej traumatycznych przeżyć. Jak zauważył Timothy Scheurer: „To, czy reżyser i kompozytor postanowią, że stabilność jest zagrożona, czy uratowana lub zagrożona i pozostawiona w stanie dysfunkcyjnym jest kwestią wspólnego spojrzenia ich obu”<sup>297</sup>. W *Śmierci i dziewczynie* chodzi jednak chyba o coś jeszcze innego. Zważywszy na fakt, że tuż po opisanej powyżej scenie następuje, omówiona już wcześniej, sekwencja koncertu, można domniemywać, że – tak jak w *Pianiście* – idzie tu nie tyle o kwestię rozwiązania konfliktu, tudzież pozostawienia społeczności w stanie dysfunkcyjnym, ile o postawienie pytania – parafrazując Annę Śliwińską – czy wolno i, czy trzeba przebaczyć? Jest to z resztą jedno z kluczowych pytań w odniesieniu do tematu oczyszczenia.

Nagrodzona Cezarem muzyka Wojciecha Kilara do *Pianisty*, choć pod względem aranżacyjnych rozwiązań nie różni się bardzo od tej napisanej do *Śmierci i dziewczyny*,

<sup>296</sup> A. G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 190.

<sup>297</sup> T. Scheurer, op. cit., s. 179.



pełni w tym, dużo bardziej epickim obrazie nieco inne funkcje. Szereg zadań, jeśli chodzi o muzykę oryginalną, Kilar i Polański powierzyli tak naprawdę jednej tylko prostej melodii. W wywiadzie, którego polski kompozytor udzielił tuż przed przystąpieniem do pracy czytamy: „Na pewno w *Pianiście* będzie to raczej komentarz, a nie coś zsynchronizowanego z akcją”<sup>298</sup>. Ów komentarz muzyczny w mniejszej mierze odnosi się do samej postaci Szpilmana. Motyw Kilara, w opracowaniu na smyczki, ilustruje bowiem te sceny w filmie, które w sposób bardzo bezpośredni nawiązują do tematu zagłady samego miasta oraz ważnych wydarzeń historycznych, bardzo często przełomowych w odniesieniu do przebiegu drugiej wojny światowej. Oczywiście siłą rzeczy stają się one również ważne dla samego bohatera. Jakkolwiek by jednak na ten problem nie spojrzeć, najważniejsza funkcja muzyki Kilara w *Pianiście* polega na – podobnie jak było to w przypadku *Ballad for Bernt* – otwieraniu poszczególnych nowych „rozdziałów”, które owe ważne wydarzenia historyczne inicjują (muzyka współtworząca narrację). Sam bohater staje się wówczas jak gdyby częścią większej historii, jednostką wrzuconą w jej wir.

I tak po raz pierwszy ów temat towarzyszy, niezwykle symbolicznemu – jak zauważyła Katarzyna Mąka-Malatyńska – wydarzeniu, któremu z okna swojego mieszkania w getcie przygląda się rodzina Szpilmanów:

Trafiają do niewielkiego mieszkania tuż przy granicy. Z jego okien widzą, jak rośnie mur. Trzy kolejne ujęcia ukazują mur z zewnątrz. Na jednym z nich wyeksponowany został dwujęzyczny napis: „Baczność! Niebezpieczeństwo chorób zakaźnych. Wejście wzbronione”. Podobna sekwencja ujęć pojawi się w filmie raz jeszcze, gdy getto za murem będzie płonęło. Mur jako motyw wizualny w *Pianiście* nabiera znaczeń symbolicznych. Z wachlarza jego kulturowych znaczeń wybrane zostają te, które wskazują na negatywne konotacje symbolu: izolacja, odrzucenie, odgrodzenie<sup>299</sup>.

Co ciekawe, posępny motyw Kilara słyszymy również w, przywołanej przez badaczkę scenie trawiącego getto pożaru, a także w innym filmowym fragmencie historii związanym z tym właśnie miejscem. Jak pisze dalej Mąka-Malatyńska:

Przestrzeń getta początkowo wydaje się jego mieszkańcom zróżnicowana. Drukarski, przyjaciel Szpilmana, mówi o konieczności dostrzegania jasnych stron. Jedną z nich jest miejsce zamieszkania rodziny Władysława: „Mieszkacie w małym getcie z inteligentami. Lepiej od nas. Duże getto to kloaka”. Granicę obu gett wyznacza najpierw zagrodzone szlabanami przejście przez ulicę Chłodną, potem – od pierwszych miesięcy 1942 roku – drewniana kładka. Obraz kładki staje się jednym z lejtmotywów przedstawienia getta w *Pianiście*<sup>300</sup>.

Poza przywołanymi powyżej scenami, melodia (tym razem w wersji na klarnet<sup>301</sup>) stanowi muzyczny komentarz do tak ważnych wydarzeń jak: eksterminacja Żydów (wśród których znajdują się wszyscy członkowie rodziny Władka), upadek powstania warszawskiego oraz sceny, w której widz dowiaduje się, że alianci bombardują Berlin.

---

<sup>298</sup> W. Kilar, op. cit., s. 17.

<sup>299</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 160.

<sup>300</sup> K. Mąka-Malatyńska, op. cit.

<sup>301</sup> Solo Hanna Wolczedska.

Andrzej Bątkiewicz odnotowuje:

Nie zdarzyło się do tej pory, by [Polański<sup>302</sup>] stworzył „operę filmową” w stylu *Aleksandra Newskiego* Sergiusza Prokofiewa, czy *Dawno temu na dzikim zachodzie* Sergio Leone z muzyką Ennio Morricone. W tych przypadkach reżyserzy montowali całe fragmenty filmowe w rytm zapisanej na taśmie muzyki<sup>303</sup>.

Nie stworzył, ale można powiedzieć, że realizując *Pianistę*, przynajmniej pod pewnymi względami, do takiej formy się zbliżył. Jak przekonywał, cytowany wcześniej Tadeusz Strugała:

Przed laty siadaliśmy w studiu, dostawaliśmy partyturę, określaliśmy tempa i nagrywaliśmy muzykę, niespecjalnie ograniczeni w sposobie interpretacji. Nie mieliśmy też wpływu na to, co się potem działo. O wszystkim decydowali realizatorzy. Gdy muzyka trwała za długo, po prostu ją wyciszano. W *Pianście* każda niemal nuta została precyzyjnie podporządkowana obrazowi. Wojciech Kilar pisał odcinki muzyczne pod konkretne sceny, określone właściwie co do sekundy. [...] Obejrawszy po raz pierwszy partyturę, uznałem, że w tej muzyce nie skomplikowanego się nie dzieje. Dopiero kiedy w studiu podkładaliśmy ją pod obraz, okazało się, jak niesłychanie celnie została skomponowana. Niektóre fragmenty nagrywaliśmy po kilkanaście razy, by dopasować się do poszczególnych scen, ich dramaturgii, punktów kulminacyjnych. Przede mną stał monitor, a obraz filmowy stawał się niejako moim dyrygentem. Był przy nas Wojciech Kilar, z którym się konsultowaliśmy, bo niekiedy trzeba było dokonać zmian w partyturze<sup>304</sup>.

Kolejność wykonywania działań w *Pianście* została oczywiście zachowana – najpierw obraz, potem muzyka. Niemniej, po osadzeniu filmu w szerszym kontekście (wypowiedź Strugały) podkreślić należy, że obraz Polańskiego znacznie odbiega, w pozytywnym rzecz jasna sensie, od ogólnie przyjętych w kinie praktyk. *Pianista* okazuje się zatem bardziej muzyczny, niż się to na pierwszy rzut oka wydaje. Owo zintegrowanie muzyki z obrazem pozwala traktować film Polańskiego w kategoriach „akordu wizualnego”, który, powtórzmy za Alicją Helman: „[...] przypomina Eisensteinowską koncepcję montażu pionowego, według której kompozycja filmu nie następuje tylko w czasie (następstwo kadrów), lecz także w przestrzeni – łączenie linii horyzontalnych wszystkich przebiegów [...]”<sup>305</sup>. Jeśli – parafrazując Tadeusza Strugałę – każda nuta została podporządkowana obrazowi, a Kilar faktycznie pisał muzykę określoną, poprzez warstwę wizualną, co do sekundy, to mamy w *Pianście* do czynienia ze zrealizowaniem postulatów Alicji Helman. Nie ma oczywiście pewności, czy wypowiedź Wojciecha Kilara odnieść można do *Pianisty*, niemniej – próbując przybliżyć film Polańskiego do „oper filmowej” – warto raz jeszcze zacytować polskiego kompozytora: „Czasami zdarza się podczas montażu taka sytuacja, że proszę na przykład o przedłużenie sekwencji z krajobrazem tylko w tym celu, by melodia mogła się skończyć”<sup>306</sup>.

---

<sup>302</sup> Dopisek mój – P.P.

<sup>303</sup> A. Bątkiewicz, op. cit., s. 211.

<sup>304</sup> T. Strugała, op. cit.

<sup>305</sup> A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 146.

<sup>306</sup> W. Kilar, *Ciesz się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, rozm. K. Podobińska i L. Polony, Kraków 1997, s. 51.

Lejtmotyw Kilara funkcjonuje w filmie Polańskiego tak jak m. in. *Ballad for Bernt* w jego pełnometrażowym debiucie – pełni jednocześnie dwie najważniejsze, opisane we wprowadzeniu, funkcje. Pierwszą jest rola w budowaniu narracji – linearność (ujęcie horyzontalne), a drugą relacje muzyki z obrazem – symultaniczność (ujęcie wertykalne).

*Śmierć i dziewczyna* oraz *Pianista* to filmy, po pierwsze realistyczne, po drugie zawierające muzykę prekompilowaną dominującą nad oryginalną. Pomiędzy tymi dwoma obrazami Polański realizuje jednak film, w którym wyżej wymieniona sytuacja nie zachodzi. Co za tym idzie, Wojciech Kilar stoi tym razem przed zadaniem tyleż twórczym, co karkołomnym. W końcu – parafrazując Polańskiego<sup>307</sup> – im film jest mniej realistyczny, tym więcej potrzebuje muzyki... oryginalnej, jak się okazuje. Owa niemimetyczność i, co się z tym wiąże, duże zapotrzebowanie na muzykę w *Dziewiątych wrotach* łączy się oczywiście z samym tematem filmu. „Książę ciemności” to z resztą postać, pod pewnymi względami, jeszcze bardziej muzyczna niż Szpilman. Wojciech Kilar po premierze *Dziewiątych wrót* stwierdził, co następuje:

[...] w *Dziewiątych wrotach* muzyka jest bardzo widoczna. Jest tym „szatanem”, którego nie widać, którego do końca nie oglądamy. [...] miałem ogromną satysfakcję z tej współpracy, bo rzeczywiście muzyka odgrywa w filmie ogromną rolę i została użyta – ją „słyszać”, ona tu rzeczywiście funkcjonuje w sposób niezwykle istotny. [*Dziewiąte wrota*<sup>308</sup>] są filmem nierealistycznym. W związku z tym muzyka, w samej swej naturze nierealistyczna, musiała zająć w tym filmie dużo miejsca<sup>309</sup>.

Wojciech Kilar stał się zatem, kolejnym po Krzysztofie Komedzie kompozytorem Polańskiego, odpowiedzialnym za „skomponowanie diabła”. W *Dziewiątych wrotach* nie ma kołysanki, bo nie byłoby jej komu zanucić. Jest natomiast wspaniała wokaliza, śpiewana w zakończeniu filmu przez koreańską sopranistkę Sumi Jo. Ale utwór ten (trochę żal) nie pojawia się w samym filmie. Najważniejsze funkcje Kilar powierzył dwóm, wyraźnie odgraniczonym od siebie tematom, które pojawiają się na przestrzeni *Dziewiątych wrót* w rozmaitych wersjach instrumentalnych. Owo zróżnicowanie, w odniesieniu do barwy, tyczy się zwłaszcza motywu, który Polański i Kilar wprowadzają jako pierwszy – motywu Corsa. Piotr Brdeja zauważa, że: „Motyw Deana Corso jest trafny, ale także ironicznym sposobem na pokazanie, że bohater jest komicznym, groteskowym osobnikiem, choć nie pozbawionym wielkiej dozy cwaniactwa”<sup>310</sup>. Istotnie temat Kilara (nie mający w sobie nic z szeroko pojętej „diabelskości”) oddaje charakter głównego bohatera. Jest w tej muzyce spora dawka dowcipu, a zarazem cynizmu, ale warto zwrócić uwagę na coś jeszcze. Poprzez charakterystyczny, nieco marszowy rytm, który podczas pierwszego wprowadzenia motywu zaznaczają smyczki pizzicato, Kilar tworzy muzykę przywodzącą na myśl klasyczne amerykańskie filmy ze sprytnym, acz nieco komicznym detektywem w głównej roli. Liliana Telfer (Lena Olin) nazywa zresztą Corsa (Johnny Depp) detektywem-bibliofilem.

<sup>307</sup> Dokładny cytat znajduje się we wprowadzeniu.

<sup>308</sup> Dopisek mój – P.P.

<sup>309</sup> Fragmenty rozmowy M. Kubika z W. Kilarem, źródło: <http://gazeta.us.edu.pl/node/241231> [dostęp online: 23.01.2015].

<sup>310</sup> [www.muzykafilмова.pl/recenzja,259,ninth-gate-the.html](http://www.muzykafilмова.pl/recenzja,259,ninth-gate-the.html), [dostęp online: 23.01.2015].

Sam temat muzyczny głównego bohatera należałoby z resztą podzielić jeszcze na dwie części – czasami funkcjonują one bowiem w filmie niezależnie od siebie. Pierwszą stanowiłby właśnie ów zadziorny, spacerujący motyw (smyczki pizzicato lub dęte drewniane), druga – wpisany w jego obręb – nieco przypominający króciutką fanfarę, sygnał. Jest on grany, najczęściej crescendo, przez trąbkę (z tłumikiem lub bez), klarnet, a niekiedy flet – w zależności od sytuacji ekranowej lub kaprysu kompozytora. Jak przyznaje bowiem Wojciech Kilar: „Ktoś prosi mnie o skomponowanie muzyki do filmu, ja film oglądam, bo muszę, ale piszę muzykę taką, na jaką mam ochotę [...]”<sup>311</sup>. Raz używam klarnetu, innym razem trąbki, z tłumikiem lub bez, w zależności od mojego widzimisię – można by dodać w odniesieniu do motywu Corsa. Trudno jest do prawdy, w kontekście tych instrumentalnych dociekań, znaleźć tu jakąś zasadę. Kilar faktycznie sprawia wrażenie – przynajmniej jeśli chodzi o *Dziewiąte wrota* – jakby mówił najzupełniej poważnie.

Tak czy inaczej, spacerujący „detektywistyczny motyw” pojawia się przeważnie w tych scenach, kiedy główny bohater jest w ruchu. Corso jest wynajętym przez niejakiego Borysa Balkana „bibliofilem-detektywem”, a co za tym idzie, lwia część jego pracy polega na nieustannym przemieszczaniu się z miejsca na miejsce w celu zdobywania informacji na temat trzech egzemplarzy bezcennego dzieła „Dziewięcioro Wrót Królestwa Cienia”. Jako się jednak rzekło, sam króciutki fanfarny motyw funkcjonuje w niektórych scenach samodzielnie. Kiedy z okna antykwiariatu obserwujemy, odziane w tenisówki, stopy Zielonookiej lub gdy widzimy Corsa, próbującego skrzętnie ukryć książkę Balkana w hotelowym pokoju, w audiosferze poczyną wybrzmiewać „wycięty” z marszowego tematu motyw – w obu scenach Kilar stosuje klarnet. Melodia grana jest jednak w dużo wolniejszym tempie, a tryb zmienia się na moll. Kilarowi i Polańskiemu chodzi najprawdopodobniej – bo taki daje to efekt – o zasianie aury bliżej niesprecyzowanego niepokoju. Z kolei w scenie odnalezienia przez protagonistę ciała kolegi, antykwarium Bernie’go, który zginął z powodu książki, Kilar odwraca kolejność motywów, przedzielając je krótkim fortepianowym pasażem. Najpierw słyszymy, grany przez klarnet, znany sygnał, choć w nieznaną do tej pory tonacji, a dopiero później (w przeciwieństwie do scen poprzednich) wprowadzony zostaje rytmiczny marszowy temacik – tym razem grają go fagot i klarnet unisono.

Prawdziwie diabelską muzyką, która – parafrazując Wojciecha Kilara – jest w filmie Polańskiego tym szatanem, którego nie widać, jest mroczna, niepokojąca melodia, którą, w opracowaniu na smyczki, słyszymy już w sekwencji otwierającej film. O wielkim znaczeniu tego tematu w odniesieniu do fabuły świadczy nie tylko konstrukcja utworu (niskie brzmienie kontrabasów skontrastowane z przeszywającymi dźwiękami skrzypiec w górnych rejestrach), ale także jego natrętność. Motyw diabła, bo tak należałoby ten temat nazwać, pojawia się bowiem w filmie Polańskiego aż piętnaście razy (zdecydowany ilościowy rekord w całej twórczości autora *Matni*). To właśnie poprzez niemal stałą obecność tego tematu odnieść można wrażenie, iż protagoniście, od momentu „przekroczenia pierwszego progu” (wizyta u Balkana), towarzyszą ciemne moce, wciągając niejako bohatera w coraz bardziej niebezpieczną grę. Motyw diabła – tak jak wszystkie najważniejsze muzyczne tematy w filmie – pojawia się oczywiście w najprzeróżniejszych aranżacjach, niezmienna pozostaje jedynie złowieszcza, wolno snująca się melodia.

Jednym z najciekawszych zagadnień związanych z muzyką Kilara funkcjonującą w *Dziewiątych wrotach* jest, tyżący się również omówionego powyżej motywu diabła,

---

<sup>311</sup> W. Kilar, op. cit., s. 46.

problem twórczego, acz zakorzenionego w tradycji muzyki, wykorzystania interwałów. Chodzi o odległość pomiędzy dwoma dźwiękami, która wynosi trzy całe tony – tryton. Z punktu widzenia klasycznej harmonii takie rozwiązanie aranżacyjne jest niczym innym jak dysonansem, niemniej osiągnięcie owego dysonansu bywało i bywa niekiedy celem samym w sobie. Jak pisze Oliver Sachs:

Tryton – zwiększona kwarta (w języku jazzowym: zmniejszona kwinta) – interwał trudny do zaśpiewania często uważano za brzydki, nieprzyjemny, a nawet mający własności diaboliczne. Nie wolno go było używać w dawnej muzyce kościelnej, a pierwsi teoretycy nazywali go *diabolus in musica* („diabeł w muzyce”), ale właśnie z tej racji Tartini wykorzystał go w swojej sonacie skrzypcowej *Z diabelskim tryłem*<sup>312</sup>.

W *Dziewiątych wrotach* Kilar stosuje tryton zarówno w znaczeniu wertykalnym (harmonia), jak i horyzontalnym (melodia). Najlepszy efekt kompozytor osiągnął pisząc muzykę ilustrującą sceny spotkań Corsa z Zielonooką. Choć jak sam przyznał „[...] jeśli chodzi o tę dziewczynę, to nie wiadomo, czy to jest anioł stróż, czy szatan”<sup>313</sup>. Zielonooka nie ma swojego stałego motywu muzycznego (przynajmniej jeśli jego istotą miałyby być melodia), kiedy jednak „anioł stróż” pojawia się na ekranie niemal zawsze słyszymy przenikliwe, szkliste dysonansowe dźwięki klawikordu bez jednoznacznie określonego centrum tonalnego – muzykę tak diabelską, że sam Lucyfer by się nie powstydział. W jednej ze scen Kilar wprowadza nawet drugą linię melodyczną (skrzypce) dzięki czemu może również swobodnie manipulować tempem, w obrębie którego wprowadza kolejne zaburzenia – melodia wygrywana na klawikordzie zaczyna nieoczekiwanie przyspieszać względem tej granej przez smyczki. Swoistemu rozbiciu ulega również metrum (nieuzasadniona rytmicznie długość pauz). Wszystko to składa się na wytworzenie muzycznego wizerunku diabła w filmie.

Na uwagę zasługuje też ciekawe wykorzystanie chórów. Marek Łach osadza ten problem w szerszym kontekście:

Kilar w bardzo dużym stopniu zmienia zastosowane techniki kompozycyjne. Po raz pierwszy pojawia się rewelacyjny męski chór, co można zapewne odczytać jako hołd złożony partyturom Goldsmitha do trylogii *Omen*. I niewątpliwie partie chóralne Kilara, w swej swoistej dyscyplinie brzmienia, bardziej intelektualne niż przerażające, są jednak równie złowieszcze. [...] tak więc przeplatają się wokal Sumi Jo, chór, oraz tajemnicze sekwencje smyczkowo-fortepianno<sup>314</sup>.

Wielu krytyków porównywało muzykę Kilara do filmu Polańskiego z tą, którą kilkadziesiąt lat wcześniej skomponował do *Dziecka Rosemary* Krzysztof Komeda. I choć w pierwszym akordzie, otwierającym film (jeszcze przed wokalizą Mii Farrow) poznański kompozytor z powodzeniem wykorzystał tryton, pomysł na oprawę muzyczną pierwszego w historii horroru satanicznego polegał przede wszystkim na pójściu w melodyjność. Kołysanka Rosemary żyła i żyje dzięki temu własnym życiem, daleko wychodząc poza sam film, niemniej zawsze się z nim kojarząc. Muzyka z *Dziewiątych wrót* stanowi inte-

<sup>312</sup> O. Sachs, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009, s. 148.

<sup>313</sup> [www.gazeta.us.edu.pl/node/241231](http://www.gazeta.us.edu.pl/node/241231) [dostęp online: 25.01.2014].

<sup>314</sup> [www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=245](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=245) [dostęp online: 25.01.2014].

gralną część opowieści Polańskiego, z tym że funkcjonalność utworów Kilara w filmie nie idzie w parze z ich potencjalną przebojowością. Czy zatem muzyka Komedy z *Dziecka Rosemary* jest faktycznie lepsza od muzyki Kilara z *Dziewiątych wrót*? Pytanie jest źle sformułowane.

Trudno doprawdy wskazać okres w twórczości autora *Pianisty*, w którym warstwa audialna, zarówno pod względem czysto muzycznym (gatunek, styl), jak i filmowym (funkcje), byłaby tak różnorodna.

W filmach o tematyce współczesnej, które pod pewnymi względami są filmami sensacyjnymi, Polański – nie zapominając o wykreowaniu na ekranie nastroju miejsca/miasta – idzie w elektronikę i piosenki (*Frantic* i *Gorzkie gody*). Słowa piosenek bardzo często odnoszą się do myśli postaci (monolog wewnętrzny) lub są związane z ironicznym komentarzem narratora. Reżyser wykorzystuje bardzo konkretne fragmenty piosenek w bardzo konkretnych scenach. Również muzyka klasyczna stosowana jest w sposób niezwykle twórczy – fragmenty tych samych utworów (przede wszystkim *Śmierć i dziewczyna* Schuberta) pełnią w dwóch różnych filmach zupełnie inne funkcje. W filmach nierealistycznych Polański wykorzystuje więcej muzyki oryginalnej, a mniej prekompilowanej. Czasami odnieść można wrażenie, że autor *Matni* podporządkowuje obrazy muzyce (*Pianista, Co?*) zbliżając swoje filmy do formy „opery filmowej”. W swojej dojrzałej twórczości Polański w sposób odważniejszy i bardziej twórczy wykorzystuje „perły muzyki klasycznej” aniżeli miało to miejsce w latach 60. Sugerując się muzyką oryginalną, sfunkcjonalizowaną w *Gorzkich godach*, *Śmierci i dziewczynie* oraz *Dziewiątych wrotach*, za uważać należy, że filmy te konsekwentnie wpisują się w tradycje muzyczne rodem z kina grozy. Tym samym, pomimo szeroko pojętej różnorodności, obrazy Polańskiego – czego dowodem jest muzyka – cechuje pewna konsekwencja, która wiąże się z zachowaniem własnego, wyrazistego stylu.

## 5. Lata 2005–2013. Emocjonalnie i intelektualnie. Rachel Portman i Alexandre Desplat

Jeśli muzykę rozbrzmiewającą w filmach Polańskiego od późnych lat 80 do *Pianisty* cechowała różnorodność, to określeniem, które wydaje się najbardziej przystawać do późnej twórczości<sup>315</sup> autora *Noża w wodzie* jest – dość paradoksalnie – świeżość.

Polański w filmach powstałych po *Pianiście* dokonuje dość niespodziewanego zwrotu – rezygnuje niemal zupełnie z muzyki prekompilowanej na rzecz oryginalnej muzyki filmowej autorstwa dwójki młodych kompozytorów. Zarówno Brytyjka, Rachel Portman (ur. 1960), jak pół-Francuz, pół-Grek, Alexandre Desplat (ur. 1961) reprezentują nowe pokolenie twórców muzyki filmowej<sup>316</sup>, a przyznane obojgu Oscary sugerują dopisek: „z najwyższej półki”. Absolwentka Oxfordu została nagrodzona w roku 1996 za muzykę do filmu *Emma*, stając się tym samym pierwszą w historii kobietą-kompozytorem, wyróżnionym Oscarem w kategorii „najlepsza muzyka”<sup>317</sup>, z kolei uczeń Jacka Hayesa (po siedmiu wcześniejszych nominacjach) odebrał upragnioną statuetkę w roku 2015 za muzykę do filmu *Grand Budapest Hotel*.

Tym, co łączy styl Rachel Portman ze stylem Alexandre’a Desplata, jest dość specyficzne i stosunkowo nowe (osadzając muzykę filmową w szerszym historycznym kontekście) podejście do aranżacji. Oboje artyści wykorzystują duże zestawy instrumentalne, zachowując jednocześnie niespotykaną lekkość brzmienia orkiestry, co przekłada się również na fakt, że ich muzyka filmowa znakomicie nadaje się do słuchania nawet w odezwaniu od obrazu. Jak przyznał kiedyś Alexandre Desplat: „Głównym moim celem jest pisać muzykę, która dotyczy filmu, ale potrafi też sama się obronić”. Pod zdaniem tym – nawiązując do poprzednich rozdziałów – z pewnością nie podpisałby się ani Philippe Sarde, ani Wojciech Kilar, niemniej sędzę, że mogłaby to uczynić Rachel Portman. Muzykę Brytyjki z kompozycjami Alexandre’a Desplata łączy z resztą jeszcze jeden ważny aspekt – oboje słyną z pięknych i wyrazistych motywów przewodnich, które pozostają w pamięci widzów na długo po wyjściu z kina, choć w przypadku Rachel Portman są to melodie nacechowane niezwykle emocjonalnie, w przeciwieństwie do bardziej intelektualnych muzycznych prób Francuza.

---

<sup>315</sup> „Późną twórczością Polańskiego” nazywam okres, na jaki przypadają premiery wszystkich filmów polskiego reżysera, które zostały nakręcone po *Pianiście*.

<sup>316</sup> Do roku 2005 najmłodszym kompozytorem, który współpracował z Polańskim był urodzony w roku 1945 Philippe Sarde.

<sup>317</sup> Należy doprecyzować, iż wcześniej Oscary otrzymały również Barbra Straisand i Carly Simon, obie nagrody przyznano jednak w kategorii: „najlepsza piosenka”.

### 5.1. *Oliver Twist* – światło, ciemność i synestezja

Przenosząc na ekran powieść Carla Dickensa, Polański współpracował niemal z tą samą ekipą, która sprawdziła się przy realizacji *Pianisty*. Autorem adaptowanego scenariusza po raz kolejny został Ronald Harwood, a nad warstwą plastyczną znów pracował polski zespół w składzie: Paweł Edelman (zdjęcia), Allan Starski (scenografia) i Anna Biedrzycka-Sheppard (kostiumy). Wojciecha Kilara zastąpiła natomiast, będąca wówczas chyba w najbardziej twórczym okresie swojej pracy artystycznej Rachel Portman – *Oliver Twist* został nakręcony cztery lata po *Czekoladzie* i dwa lata przed *Księżną*. Jak zauważa Paweł Stroński:

Mimo, że Polański, jak mówi, nie bał się mrocznych aspektów Dickensowej opowieści, to do stworzenia muzyki zatrudnił autora, który nie jest specjalistą od tego typu kompozycji. Mowa oczywiście o Rachel Portman. Angielka znana jest przede wszystkim z filmów obyczajowych i romantycznych, zarówno melodramatów, jak i komedii (*The Cider House Rules*, *The Legend of Bagge Vance*, nagrodzona Oscarem *Emma*). Z drugiej strony, ma za sobą ilustrację dramatu wojennego (dobra partytura do *Wojny Harta*) i do thrillera (remake *The Manchurian Candidate*). Trzeba też pamiętać, że Portman ma za sobą adaptację Dickensa, *Nicholasa Nickleby'ego*. Miała więc pewne doświadczenie, godząc się na projekt Polańskiego<sup>318</sup>.

Pod względem narracyjnym muzyka Rachel Portman w *Oliverze Twiście* najbliższa jest chyba – w kontekście kina Polańskiego – takim filmom jak *Nóż w wodzie* i *Pianista*. Na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się jeden powtarzający się temat, który nie tyle wiązać należy z głównym bohaterem, co z poszczególnymi, wyraźnie wyodrębnionymi etapami opowiadanej na ekranie historii. Muzyka w przywołanych powyżej tytułach otwiera jak gdyby nowe rozdziały opowieści. O ile jednak w przypadku *Noża w wodzie* i *Pianisty* tematy, o których mowa pojawiają się, co prawda z różną częstotliwością, ale jednak na przestrzeni całych filmów, wyznaczając niejako ich rytm, o tyle w *Oliverze Twiście* analogiczny motyw przewodni słyszymy tylko w pierwszej komediowo-przygodowej części filmu (temat powraca dopiero w napisach końcowych). Druga, przypominająca mroczny thriller, zilustrowana została muzyką bardziej posępną, bez wyraźnie wyodrębnionego leitmotywu. Takie rozwiązania kompozycyjne (zarówno w odniesieniu do muzyki, jak i konstrukcji filmu) wiążą się ze sposobem prowadzenia narracji w samej powieści Dickensa, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – poszczególnymi etapami wędrówki jego bohatera. I choć – jak słusznie zauważa Paul Werner – „Akcja jego (Polańskiego) *Olivera Twista* (2005) rozpoczyna się znacznie później niż w powieści [...]”<sup>319</sup>, to od pewnego kluczowego fragmentu historii Dickensa, a tym samym pierwszej sceny filmu Polańskiego, dynamiczny, marszowy temat Rachel Portman będzie towarzyszył głównemu bohaterowi tylko (i aż) do chwili, kiedy ten dotrze do Londynu. W podobny sposób Polański sfunkcjonalizował muzykę Vangelisa do filmu *Gorzkie gody*. Tam jednak „przejście” z części sielankowej do tej spowitej mrokiem i niepokojem następowało stopniowo, w miarę tego, jak bohaterowie się w nim pogrążali. W ekranizacji powieści Dickensa natomiast cezurą jest sam moment przekroczenia przez protagonistę bram ponurej, zabłoconej i przeludnionej stolicy Wiktoriańskiej Anglii.

<sup>318</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156> [dostęp online: 05.03.2014].

<sup>319</sup> P. Werner, op. cit., s. 273.



Nacechowany pozytywnymi emocjami temat główny słyszymy w filmie sześć razy, wliczając napisy końcowe i scenę palenia starych ubrań Olivera w jego „tymczasowym” nowym domu w drugiej części filmu – nawiązanie do wędrówki i niejako domknięcie jej motywu. W tej scenie temat ulega jednak znacznym przekształceniom, w przeciwieństwie do długich sekwencji w części pierwszej, gdzie modyfikowany jest jedynie przez niewielkie zmiany w obrębie rytmu oraz instrumentacji.

Po raz pierwszy temat przewodni Rachel Portman słyszymy w sekwencji otwierającej film, którą tak oto opisuje Paul Werner:

Wzorowaną na rycinach Doré wiejską drogą, gdy obraz z czarno-białego stopniowo przechodzi w kolorowy, nocą idzie dziewięcioletni już sierota prowadzony za rękę przez lokalnego funkcjonariusza. Jest odprowadzany z powrotem do przytułku, w którym się urodził, by nauczyć się jakiegoś zawodu albo przynajmniej tego, co rada gminy i ludzie pomagający biedocie przez to rozumieli<sup>320</sup>.

To początek filmu i zarazem pierwszy (w dziele Polańskiego, nie Dickensa) etap wędrówki głównego bohatera. Zanim ryciny zmieniają się w przesycony jaskrawą zielenią obraz filmowy usłyszymy opracowaną na trąbkę solo i smyczki, najbardziej rozbudowaną wersję leitmotywu, którego melodyjność i lekkość instrumentacji wprowadzą nas w nieco ironicznie postrzegany przez Polańskiego, przerysowany Dickensowski świat.

Po raz kolejny melodia pojawia się w scenie, kiedy główny bohater jest już w przytułku. Oliver uczy się „sztuki” wyciągania pakul z grubych sznurów, a poczynaniom tym wtóruje sarkastycznie i bardziej topornie wygrywający temat z czołówki, fagot. Motyw powraca jeszcze (w wersji na smyczki), kiedy Oliver – znów w towarzystwie funkcjonariusza – wędruje do domu pani Sawyerberry, który jest kolejnym i równie nieprzyjemnym jak poprzednie etapem wędrówki.

O ile w dwóch przywołanych powyżej scenach temat przewodni, poza funkcją naracyjną pełni jedynie rutynowe funkcje ilustracyjne, nie zwracając na siebie zbyt dużej uwagi, o tyle w długiej sekwencji niestrudzonego marszu bohatera do stolicy jest zgoła inaczej. Czwarte i ostatnie (przed napisami końcowymi) wejście melodii to kolejny w twórczości Polańskiego przykład na twórcze połączenie obrazu z muzyką w odniesieniu do koncepcji „dźwiękoobrazu”. Oliver ucieka z domu pani Sawyerberry, rozpoczynając kolejny rozdział swojej podróży, której punktem docelowym jest Londyn. Paweł Edelman, Allan Starski i Rachel Portman pod czujnym okiem Polańskiego tworzą w tym fragmencie filmu nadzwyczaj zgrany zespół.

Główny bohater wybiega na polną drogę. Widzi w oddali oświetlone promieniami słońca wzgórza, sam pozostając na razie w cieniu. Wówczas w audiosferze poczyną pobrzmiwać znany już widzowi temat przewodni, ale dopiero w następnym ujęciu, kiedy słońce w pełni oświetla polną ścieżkę, po której maszeruje chłopiec, smyczki zaczynają grać zdecydowanie głośniej i wyżej, stanowiąc jak gdyby muzyczny analogon warstwy wizualnej (natężenie światła – natężenie dźwięku). Alicja Helman, rozważając temat filmu jako muzyki wizualnej omawia koncepcję Ernesta J. Bornemana, który, jako jeden z pierwszych teoretyków filmu, analizował jego związki strukturalne z muzyką. Jak pisze badaczka:

---

<sup>320</sup> P. Werner, *Ibidem*, s. 273-274.

[...] zajęto się możliwościami wyznaczania ruchów kamery. Odpowiednia krzywa ruchów kamery ilustrowała linię melodyczną, crescendo i decrescendo zostały oddane przez zbliżenie i oddalenie, harmonie i dysharmonie przez podwójną ekspozycję i różnego rodzaju zdjęcia nakładane, wzrastanie i opadanie napięcia muzycznego przez rozjaśnienie i zaciemnienie itp.<sup>321</sup>

W odniesieniu do omawianej sekwencji interesująco przedstawia się właśnie ostatni z wymienionych przykładów. Podkreślić należy, że w przypadku *Olivera Twista* mamy ponadto do czynienia z naturalnym oświetleniem w plenerze, co czyni ten fragment filmu niebywale poetyckim. Ale to nie wszystko. Na ową poetyckość, będącą pochodną prze-myślanych rozwiązań z pogranicza dwóch sztuk, składa się nie tylko natężenie dźwięku korespondujące z ilością i jakością światła, ale również odpowiedni dobór instrumentów w odniesieniu do... pogody.

Tak długo jak kadry w omawianej sekwencji wypełnia słońce, w audiosferze słyszymy sekcję smyczkową z wyraźnie wyeksponowanymi skrzypcami. Z punktu widzenia tradycji i semantyki barwy instrumentów muzycznych również tutaj doszukać się można swoistej analogii. Skrzypce symbolizują bowiem właśnie światło dzienne. Jak pisze Egon Voss: „Dźwięk skrzypiec jest fenomenem odnoszącym się do jasności, światła i słońca”<sup>322</sup>. Aby jednak w tej, złożonej z dwudziestu ujęć sekwencji, ukazać upływ w czasie (Oliver ma przecież do przejścia siedemdziesiąt mil), Polański dzieli ją niejako na trzy segmenty – słoneczny, deszczowy i kolejny słoneczny. Zabieg ten ma swoje przełożenie na istotną zmianę w obrębie instrumentacji (barwa). Podczas gdy w scenach słonecznych – jako się rzekło – prym wiedzie sekcja smyczkowa, w deszczowej rolę instrumentu prowadzącego przejmuje klarnet, a następnie obój. Dźwięk staje się bardziej ponury (brzmienie), co koresponduje z pogodą i, co się z tym łączy – bardziej matowy w odniesieniu do kolorów w kadrze, zwłaszcza zieleni (barwa). Portman w ujęciach „deszczowych” zmienia również tonację z trubu dur na moll. Do pytania, czy synestezyjna wrażliwość (która z resztą wydaje się być sprawą niezwykle subiektywną w kontekście odbioru) cechuje w przytoczonym fragmencie w większej mierze reżysera, czy kompozytora jeszcze wrócimy. Warto natomiast w tym miejscu zacytować Olivera Sachsa, który w niezwykle ciekawy sposób omawia właśnie szeroko rozumiane, bo współistniejące zarówno w muzyce, jak i sztukach plastycznych, pojęcie barwy:

Barwa to szczególna akustyczna cecha dźwięku wydawanego przez głos lub instrument, która nie zależy od wysokości czy głośności; to właśnie ona różni środkowe *c* zagrane na fortepianie od tego samego dźwięku saksofonu. Zależy od całego mnóstwa elementów, takich jak częstotliwość tonów harmoniczných czy też rozchodzenie się fal akustycznych. Zdolność do wyczuwania stałości barwy to wielopoziomowy i skomplikowany proces w mózgu mający pewne analogie do stałości koloru; nie jest więc rzeczą przypadku, iż w sferze akustycznej mówi się właśnie o barwie<sup>323</sup>.

Pojęcie synestezyj z kolei – nawiązując po raz kolejny do tekstu badacza – można, z uwagi na pierwszoosobową narrację filmu Polańskiego, łączyć z samą postacią głównego bohatera. Świat opisany powyżej oglądamy poniekąd jego oczami.

---

<sup>321</sup> A. Helman, op. cit., s. 59.

<sup>322</sup> E. Voss, op. cit., s. 59 [tłum. K. Kozłowski].

<sup>323</sup> O. Sacks, op. cit., s. 131.

Wydaje się, że synestezja częściej występuje u dzieci. W roku 1883, tym samym, w którym Galton wydał swoją książkę, wybitny psycholog Stanley Hall poinformował, że u czterdziestu procent przebadanych dzieci stwierdził synestezję muzyka-barwy<sup>324</sup>; można przypuszczać, że jeśli się pomylił, to raczej w stronę przeszacowania, niemniej współczesne badania sugerują, iż synestezja, częsta u dzieci, zanika w wieku dojrzwania. Nie wiadomo, czy wiąże się to z występującymi w tym wieku zmianami hormonalnymi, reorganizacją mózgu czy z przejściem do myślenia bardziej abstrakcyjnego<sup>325</sup>.

W *Oliverze Twiście* mamy do czynienia z po części autobiograficzną historią. Polański, będąc w wieku głównego bohatera swojego filmu, przeżywał dramatyczne wydarzenia czasu drugiej wojny światowej. Ukrywał się na polskiej wsi, niejednokrotnie zmieniając miejsca swojego pobytu. Być może jego sensualne odczucia związane z tym miejscem (kontakt z naturą) i czasem (dzieciństwo) mocno wpłynęły na nastrój omawianych scen. Dodać należy, że sama decyzja o powierzeniu Rachel Portman roli kompozytora, również w odniesieniu do problemu synestezyjności, mogła nie być przypadkowa. Jak dopowiada bowiem Oliver Sachs: „Oceniano, że synestezja jest rzadkim zjawiskiem (występującym mniej więcej u jednej na dwa tysiące osób, z wyraźną, sześć do jednego, przewagą kobiet)”<sup>326</sup>. Z jednej strony mamy zatem reżysera, który stara się powołać na nowo do życia sensualne odczucia, które mogły być jego udziałem, kiedy był dzieckiem, z drugiej, kobietę-kompozytora próbującego poprzez domniemaną synestezyjną wrażliwość te odczucia poprzez swoją muzykę, pisaną pod konkretne obrazy, urzeczywistnić.

W omówionej powyżej sekwencji muzyka współlistnieje z obrazem właściwie na równych prawach, stanowiąc z nim w pełni zintegrowaną całość. Trudno doprawdy byłoby udzielić odpowiedzi na pytanie, która warstwa nad którą dominuje. Samo odnalezienie klucza, który mógłby przesądzić o ewentualnym pierwszeństwie tego, co widzimy nad tym, co słyszymy byłoby niesłychanie problematyczne. Wydaje się jednak, że kompozycja Rachel Portman wykorzystana w omówionym fragmencie jest na tyle ciekawa pod względem czysto muzycznym, że potrafi – parafrazując Alexandre’a Desplata – sama się wybronić. Jak pisze Alicja Helman:

[...] muzyka jako jedyny składnik wnosi do filmu własną nie przetworzoną rzeczywistość, która może niekiedy doskonale współgrać z całością na podobnej zasadzie, na jakiej znajduje miejsce w filmie fragment dramatu teatralnego czy dzieła sztuki plastycznej<sup>327</sup>.

Muzyka z sekwencji wędrówki Olivera Twista do Londynu jest właśnie takim składnikiem. poza wartością samą w sobie stanowi jednocześnie element większej całości, zarówno w odniesieniu do innych fragmentów ścieżki dźwiękowej, jak i obrazów. Warto również odnotować, że wysmakowana plastycznie i muzycznie podróż głównego bohatera do stolicy to ten moment w filmie, kiedy widz może na chwilę odetchnąć po nieprzyjemnych przygodach głównego bohatera. Sekwencja ta, i nie mała w tym zasługa właśnie

---

<sup>324</sup> Gwoli ścisłości, dodajmy, że „barwne słyszenie”, najbardziej filmowy, bo dotyczący relacji zmysłu wzroku i słuchu rodzaj synestezji, nazywany bywa niekiedy mianem chromestezji i polega właśnie na łączeniu dźwięku z kolorem. Zob. B. Walentynowicz, *Kompozycje barw i dźwięków. Witkacy i zjawisko chromestezji*, w: *Kolor w kulturze*, pod. red. Z. Mocarskiej-Tycowej i J. Bielskiej-Krawczyk, Toruń 2010, s. 92.

<sup>325</sup> O. Sacks, op. cit., s. 211.

<sup>326</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>327</sup> A. Helman, op. cit., s. 212.

muzyki – wpisana w szerszy kontekst – pełni zatem również istotną funkcję w dramaturgii filmu, rozładowuje napięcie.

Druga, londyńska część filmu Polańskiego, to już nieco inny świat. Zmienia się nie tylko miejsce akcji, ale także konwencja gatunkowa, a co za tym idzie również muzyka. Jak zauważa Paweł Stroński: „[...] partytura zyskuje mroczniejszy charakter (wciąż jednak jest pełna swoistego ciepła – nawet w podejściu do czarnego charakteru, jakim niewątpliwie jest Fagin), przez co momentami brzmi to jak czarna komedia”<sup>328</sup>. Świat przedstawiony w filmie z „dickensowskiego” (abstrahując od problemu przekładu intersemiotycznego) staje się jak gdyby coraz bardziej „polański” – ścieżkę dźwiękową poczyna wypełniać coraz więcej thrillerowych motywów, a postacie z nieco odrealnionych i przerysowanych, stają się coraz bardziej pełnokrwiste. Oliver zaczyna patrzeć na otaczający go świat nieco inaczej, co z resztą odbija się również w tytule jednego z utworów Portman, zamieszczonego na płycie z muzyką do filmu pod zgrabnym tytułem *Oliver learns the hard way*. Parafrazując Pawła Strońskiego, można powiedzieć, że kompozycja ta ma nieco mroczniejszy charakter (mollowa tonacja), jednakże lekka instrumentacja (harfa, dęte drewniane i smyczki) oraz przemyślane zmiany rytmu sprawiają, że utwór ten nie niepokoi tak, jak kompozycje, które usłyszymy nieco później.

Zasadnicza, thrillerowa część filmu rozpoczyna się z chwilą pojawienia się na ekranie Billa Sykesa, który jest zwierchnikiem Fagina i „najczarniejszym” charakterem snutej przez Polańskiego opowieści. To właśnie z jego postacią wiąże się, najbardziej nietypowa dla Portman scena, w której Oliver zmuszony jest włamać się do mieszkania swojego niedawnego wybawiciela, pana Brownlowa<sup>329</sup>. Już sam wstęp do tej sceny, kiedy główny bohater prowadzony jest przez Billa mrocznymi zakamarkami Londynu, przywołuje na myśl *Cienie we mgle* Woody’ego Allena. Muzyka oraz warstwa wizualna po raz kolejny, świetnie się nawzajem uzupełniają, tworzą tym razem nastrój bliżej niesprecyzowanego zagrożenia (nie wiemy jeszcze dokąd prowadzony jest Oliver). Klimat XIX-wiecznego Londynu miesza się w tej scenie z atmosferą filmów spod znaku niemieckiego ekspresjonizmu. Instrumenty smyczkowe w niskich rejestrach i mollowych tonacjach stopniowo przygotowują widza na ważną scenę „testu” głównego bohatera. Polański do budowania napięcia w scenie włamania, poza muzyką Portman, wykorzystuje również inne elementy ścieżki dźwiękowej – śpiew ptaków z sekwencji podróży do Londynu zastąpiły odgłosy burzy. Zmiana tonacji (w najogólniejszym tego słowa znaczeniu) dokonuje się w odniesieniu do „synestezyjnych” fragmentów z pierwszej części filmu niemal na wszystkich możliwych polach. Jest ciemno, groźnie, nerwowo i ponuro – słowem przygodowa, ło-trzykowska komedia zamieniła się w mroczny dreszczowiec, w którym jedynym światłem są pojawiające się na nocnym niebie błyskawice.

Groźne smyczki w chwili, kiedy Oliver zostaje siłą wepchnięty przez małe okno do domu pana Brownlowa, budują napięcie, grając coraz wyżej (rejestr) i coraz głośniej (crescendo). W momencie, kiedy główny bohater znajduje się już w mieszkaniu i osuwa na podłogę, słyszymy wymowne ritardando, po którym następuje pauza. Od tej chwili Oliver będzie miotany sprzecznymi myślami – pomóc włamywaczom, czy uwolnić się od nich, wzywając na pomoc swego dawnego dobroczyńcę. Scena ta pod względem czysto iko-

<sup>328</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156> [dostęp online: 14.03.2015].

<sup>329</sup> Paul Werner zauważa, że: „W przeciwieństwie do powieści w filmie nie jest to po prostu pierwszy z brzegu dom, ale akurat ten należący do rozczarowanego dobroczyńcy Brownlowa”. Zob.: P. Werner, op. cit., s. 275.

nograficznym, sytuacyjnym, ale także muzycznym wydaje się nawiązywać tym razem do poetyki filmu kryminalnego. Główny bohater decyduje się otworzyć drzwi włamywaczom, po chwili jednak woła na pomoc pana Brownlowa. Zanim jednak drzwi się otworzą Portman zbuduje napięcie, wprowadzając subtelnie skradające się motywy na flet, po których nastąpi grany crescendo wysoki dźwięk skrzypiec. Razem z Billem i jego kompanem do mieszkania wtargnie, stawiając przysłowiową kropkę nad „i”, głośny grzmot błyskawicy, rozświetlającej na chwilę scenę. Skrzypcowe, groźne pasaże będą rozbrzmiewać „przed” i „po” strzale z rewolweru Billa, który zrani miotanego wewnętrznym konfliktem Olivera. Całość dopełni rozpaczliwa ucieczka niedoszłych rabusiów w strugach deszczu, której wtórować będzie niemilknąca, dziarska sekcja smyczkowa.

Zestawiając sekwencję wędrówki głównego bohatera do Londynu ze sceną napadu można, zarówno w odniesieniu do Romana Polańskiego, jak i Rachel Portman wysnuć wnioski, że twórczość obojga cechuje pewna spójność pomimo zastosowania, tak w warstwie wizualnej, jak i muzycznej różnych tonacji. Jak pisze Jan Białostocki: „W jednej pracowni i w wyobraźni jednego twórcy powstać mogą dzieła noszące wprawdzie znamiona jednego stylu, lecz utrzymane w różnych tonacjach”<sup>330</sup>. Co ciekawe, pojęcie to, podobnie jak barwa tyczy się zarówno tego, co widzimy, jak i tego, co słyszymy. Język pisany w odniesieniu do synestezyjnych dociekań, ale także tych ogólnie nastrojowych, związanych również z konwencją gatunkową filmu nie zawsze – jak się okazuje – stawia opór, a tożsamość pojęć może niekiedy najlepiej wyrażać ich istotę.

## 5.2. Twórczy dysonans – *Autor Widmo*

*Autor Widmo* to w odniesieniu do współpracy reżysersko-kompozytorskiej film, który porównać można chyba tylko z *Chinatown*. Polański co prawda mógł tym razem wybrać kompozytora, niemniej kontakt z nim ograniczony był do minimum. Polski reżyser w czasie trwania prac nad montażem i muzyką przebywał bowiem w więzieniu. Dodatkową przeszkodą stojącą na drodze do wykreowania na ekranie „polańskiego świata” był ponadto fakt, że Alexandre Desplat nigdy wcześniej z autorem *Pianisty* nie współpracował. Kompozytor mógł zatem jedynie domniemywać, jakie rozwiązania byłyby w stanie Polańskiego zadowolić, a jakie nie. Z jednej strony zatem sytuacja artysty była dość komfortowa – spora swoboda twórcza (wymuszona poprzez pogmatwany splot okoliczności), z drugiej – wielkie ryzyko niewpasowania się w wizję reżysera związaną z ostatecznym kształtem filmu. „Musiałem napisać scenę bez wskazówek reżysera – wspomina Alexandre Desplat – [...] To było bardzo, bardzo trudne”<sup>331</sup>. I choć muzyka do *Autora Widmo* brzmi momentami jak żywcem wyjęta z kina Wesa Andersona, to biorąc pod uwagę okoliczności jej powstania, kompozytor niewątpliwie stanął na wysokości zadania. Warto odnotować, że film otrzymał dwa Cezary – dość paradoksalnie – w kategoriach: najlepszy reżyser i najlepsza muzyka.

Jak pisze Aleksander Dębicz:

---

<sup>330</sup> J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 81.

<sup>331</sup> [www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204](http://www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204), [dostęp online: 15.03.2015].

Charakterystyczne elementy muzyki Desplata, które tak znakomicie funkcjonują w omawianym dziele to przede wszystkim pulsujący, frenetyczny rytm, wygrywany przez orkiestrę symfoniczną a także wyrafinowana orkiestracja. Dzięki kunsztowi kompozytora duży przecież zespół brzmi lekko, słychać w nim wyraźnie poszczególne sekcje (motoryczne instrumenty dęte drewniane, selektywne smyczki, migotliwe dzwonki, fortepian), a to ma ogromny wpływ na narrację filmu. Często wybrzmiewająca muzyka napędza sceny, sprawia, że stają się jeszcze bardziej potoczyste – właśnie dzięki pulsującej, ale niemasywnej orkiestrze, w której łatwiej do wyodrębnienia warstwy spełniają różne funkcje ilustracyjne<sup>332</sup>.

Choć Polański, po raz kolejny mocno osadza swoją twórczość w tradycji kina gatunków, muzyka stanowi niekiedy rodzaj kontrapunktu i przeciwwagi do scen, które ilustruje. Podobnie jak w przypadku muzyki Rachel Portman do *Olivera Twista* kompozycje Alexandre'a Desplata również cechuje pewien dualizm. W odróżnieniu jednak od partytury Angielki, gdzie muzyka podążała jak gdyby za gatunkiem filmowym, a pomiędzy warstwą wizualną i muzyczną panowała swoista konwencjonalna harmonia, w przypadku muzyki do *Autora Widmo* mamy do czynienia z bardziej wyrafinowanymi zabiegami. Często dzieje się bowiem tak, że kompozycje Desplata wydają się – z punktu widzenia konwencji – nie pasować do scen, które ilustrują. Jest to jednak tylko pozorny dysonans. Zadaniem muzyki nie jest bowiem dostarczenie widzowi czysto zmysłowej i emocjonalnej przyjemności wynikającej z synestezyjnego połączenia barw i dźwięków, ale wytworzenie się na styku obu warstw właściwej treści, której na imię ironia. Taka wydaje się być główna funkcja przemyślanych rozwiązań instrumentalnych, pulsującego rytmu i lekkiego brzmienia orkiestry Alexandre'a Desplata, o których w kontekście *Autora Widmo* pisał Aleksander Dębicz. Podobny wniosek można wysnuć z wypowiedzi kompozytora, będącej fragmentem wywiadu, który ze zdobywcą Oscara za *Grand Budapest Hotel* przeprowadził Pat Ceresaro. Oto wycinek ich rozmowy dotyczącej współpracy Desplata z Polańskim:

PAT CERESARO: Twój muzyczny wkład w twórczość Polańskiego bardzo często ma charakter intelektualny, podczas gdy prace wielu kompozytorów muzyki filmowej są ekliwne, przesłodzone i emocjonalne. Czy uważasz, że twoja przewaga intelektu nad emocjami jako kompozytora przejawia się również w innych filmach?

ALEXANDRE DESPLAT: Tak. Wiesz, trzeba szanować publiczność. Myślę, że to jest coś, o czym wielcy reżyserzy wiedzą [...], a Roman na pewno jest jednym z nich. [...] Roman jest jednym z tych, którzy wierzą, że publiczność jest mądrzejsza niż jest, bo publiczność przywykła do oglądania filmów i jest w stanie przewidzieć, co wydarzy się na ekranie. Tak więc, musisz to uszanować i nie manipulować publicznością<sup>333</sup>.

Już w jednej z pierwszych scen filmu, kiedy bezimienny protagonista przybywa do siedziby swoich przyszłych pracodawców, muzyka wydaje się bardziej przypominać fragment *Tańca cukrowej wieszczki z Dziadka do orzechów* Czajkowskiego aniżeli fragment ścieżki dźwiękowej thrillera politycznego. Pod względem wizualnym natomiast scena wy-

<sup>332</sup> [www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944](http://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944) [dostęp online: 15.03.2015].

<sup>333</sup> [www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204](http://www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204) [dostęp online: 15.03.2015].

daje się niemal żywcem wycięta z *Dziewiątych wrót*. Obserwujemy zjazd kamery filmującej wysoki gmach. Różnica polega na tym, że wielki napis „Balkan” został zastąpiony napisem „Reinhard”, a w audiosferze zamiast ponurego, wywołującego ciarki diabelskiego, Kilarowskiego, tematu rozbrzmiewa niezwykle pogodny, acz posiadający znamiona pewnej tajemniczości, typowo Desplatowski motyw z rytmicznie pulsującymi smyczkami przyozdobionymi delikatnymi dźwiękami dzwonek orkiestrowych. Nieco hipnotyzująca, dowcipna melodyjka ilustrująca scenę, w której wraz z głównym bohaterem wchodzimy do świata wielkiej polityki, jest sygnałem dla widza, iż historię, która się za chwilę wydarzy potraktować należy z lekkim przymrużeniem oka. Co ciekawe, kompozytor jest na tyle konsekwentny, że nawet w scenie napadu na protagonistę przez tajemniczych motocyklistów muzyka nie zmienia swojego żartobliwego charakteru. Desplat uzupełnia jedynie instrumentarium o nieco groźniejsze w swej wymowie, nisko brzmiące smyczki oraz trąbkę z tłumikiem, nawiązując do tradycji kina noir. Podobnie będzie z resztą w scenach na wyspie, ilustrujących wątek przelotnego romansu głównego bohatera z małżonką prezydenta, Ruth – proporcje pomiędzy mollowymi i durowymi tonacjami oraz masywną i lekką orkiestrą zawsze będą przemawiały na korzyść tych drugich.

Desplat nie rezygnuje zupełnie z typowo thrillerowych tematów. Jest ich w *Autorze Widmo* całkiem sporo, choć niemal każdy zaaranżowany „po swojemu”. Najbardziej niepokojące motywy pojawiają się, dla odmiany, w scenach, które pozornie takiej muzyki wcale nie wymagają. Mowa o tych fragmentach filmu, w których wyeksponowany jest motyw książki. Główny bohater pracuje nad biografią premiera Zjednoczonego Królestwa i właśnie ta praca i – parafrazując jednego z bohaterów filmu – ta książka go wkrótce zabija. Thrillerowe kompozycje Francuza stanowią formę muzycznej antycypacji – muzyka naprowadza, ostrzega i poniekąd przygotowuje widza na to, co wydarzy się w ostatnich scenach filmu.

Najważniejsze funkcje w kontekście narracji pełni jednak, wyraźnie wyeksponowany na tle innych motywów, temat główny, który pojawia się na ścieżce dźwiękowej *Autora Widmo* aż siedem razy, zawsze zgrabnie „wpleciony” w dłuższe muzyczne przebiegi. Prosty, bo stworzony na bazie zaledwie jednego akordu, a rozpoznawalny poprzez charakterystyczny dźwięk organów Hammonda, temat towarzyszy głównemu bohaterowi – podobnie jak było to w przypadku *Noża w wodzie* – w tych scenach, które otwierają nowe rozdziały filmu. Wyrażając się bardziej precyzyjnie, chodzi o te sceny, które w odniesieniu do fabuły stanowią zwroty w akcji. W przeciwieństwie do *Ballad for Bernt* temat główny *Autora Widmo* nie ilustruje jednak tych fragmentów, które są – parafrazując Iwonę Sowińską – momentami spoczynku, chwilami rozładowania napięcia. Napięcie rośnie z każdym kolejnym wejściem tej muzyki, choć główną rolę w budowaniu dramaturgii pełni nie tyle sam temat główny, ile właśnie „oplatające” go wejścia poszczególnych sekcji instrumentalnych. Niepoślednią rolę odgrywają tu pulsujące klarnety i fagoty, nieco nerwowe wejścia na trąbkę z tłumikiem, słynne już Desplatowskie kotły oraz – parafrazując Aleksandra Dębicza – szybkie, budujące napięcie za pomocą bliskich interwałów, smyczki<sup>334</sup>. Jak zauważyła Anna G. Piotrowska:

Wielu kompozytorów filmowych końca XX i początku XXI wieku przyjęło postawę, którą można nazwać eklektyczną: preferując wykorzystanie orkiestry symfonicznej, lejtmotywy itp.,

---

<sup>334</sup> [www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944](http://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944), [dostęp online: 20.03.2015].

jednocześnie wzbogacali oni swój warsztat o nowe środki kompozytorskie; albo adaptowali istniejące utwory, albo wprowadzali brzmienia elektroniczne, konkretne czy inne<sup>335</sup>.

Znamienne, że *Autor Widmo* pozostaje jedynym w twórczości Polańskiego filmem, który pozbawiony jest klasycznej czołówki. Zupełnie tak jakby wymuszał to sam tytuł filmu. Lejtmotywy słyszymy jednak już w sekwencji otwierającej. Później melodia towarzyszy bezimiennemu bohaterowi, kiedy ten jest w drodze do USA, a następnie, gdy, bliski rozwiązania zagadki, udaje się do rezydencji Paula Emmeta. Następnie temat zostaje włączony w najciekawszą większą muzyczną całość, ilustrującą długą sekwencję, którą kończy scena na promie do złudzenia przypominająca obrazy z początku filmu. Przez chwilę słyszalny jest w nieco łagodniejszej wersji, kiedy główny bohater spotyka się z Rycartem (będąc już po „tej dobrej stronie”) i powraca w finałowej scenie z wędrującą kartką. Po raz ostatni lejtmotywy słyszymy w napisach końcowych, a zatem miejscu w sposób szczególnie w filmie uprzywilejowanym.

To właśnie nawiązująca (zarówno pod względem wizualnym, jak i muzycznym) do sekwencji początkowej scena na promie oraz mistrzowsko sfotografowany przez Pawła Edelmana finałowy pochód tajemniczej kartki zasługują na szczególną uwagę w kontekście zaproponowanej przez Alexnadre’a Desplata muzyki.

Popis ilustracyjnych możliwości orkiestry Francuza w odniesieniu do pierwszego przykładu rozpoczyna się właściwie już w chwili, kiedy główny bohater opuszcza rezydencję Paula Emmeta, zmierzając w kierunku przystani. Protagonista, podczas chwilowego postoju w lesie, zauważa w bocznym lusterku czarne auto. W audiosferze poczynają pogrzmiwać basowe dźwięki. Bohater rusza. W tej samej sekundzie muzyka staje się bardziej dynamiczna – słyszymy pulsujące klarnety, drewniane pałeczki, a po chwili dołączają się również organy Hammonda grające znany motyw. Samochód tytułowego autora widmo przyspiesza, co dodatkowo podkreśla długi dźwięk skrzypiec grany crescendo. Po chwili dołączają się kotły i trąbka z tłumikiem. Protagonista mknie szosą, cały czas spoglądając w lusterko samochodu. Budujące napięcie poprzez bliskie interwały skrzypce – nawiązując po raz kolejny do tekstu Aleksandra Dębicza – wchodzi nieoczekiwanie w dialog z niskimi dźwiękami klarnetu, który powtarza figury grane przez sekcję smyczkową. Rozpaczliwa walka głównego bohatera z tajemniczym napastnikiem zostaje zatem dodatkowo odzwierciedlona w muzyce – jeden z najciekawszych w kinie Polańskiego przykładów twórczego wykorzystania metody *underscoringu*. Bohater skręca w leśną drogę i gasi światła. Muzyka nieco cichnie, tempo staje się wolniejsze. Cały czas słychać jednak długie dźwięki grane przez organy Hammonda oraz sekcję rytmiczną. Protagonista ponownie wyjeżdża na szosę i rozgląda się. Czarne auto zniknęło z pola widzenia, a przestrzeń dźwiękową wypełniły długie, wzbogacone o wibrato, dźwięki grane solo na skrzypcach. Protagonista rusza w kierunku przystani, a wtórują mu powracające w swej pierwotnej funkcji dźwięki dzwonek orkiestrowych, które milkną dopiero w chwili, kiedy główny bohater znajduje się już za bramką, prowadzącą na prom. Na chwilę w audiosferze pojawi się jeszcze trąbka z tłumikiem, a głuche dźwięki kotłów zasygnalizują, że najprawdopodobniej nie jest to moment, kiedy można odetchnąć z ulgą. Na pokład wjeżdża bowiem czarne auto, z którego wysiada dwóch mężczyzn. Protagonista znów musi uciekać. Warto podkreślić, że podczas trwania tych scen napięcie kilkakrotnie rośnie i opada, osiągając kulminację kiedy przerażony pisarz – pozostawiając auto na promie

---

<sup>335</sup> A. G. Piotrowska, op. cit., s. 207.



– ucieka przed napastnikami na ląd. Aleksander Dębicz zwraca uwagę na: „[...] zachwycająco selektywną kaskadę smyczków w kulminacyjnym momencie *Chase On The Ferry*, kiedy główny bohater przeskakuje przez siatkę – ilustracyjny majstersztyk!”<sup>336</sup>. Muzyka w *Autorze Widmo* to nie tylko funkcje dramaturgiczne, ale także współudział w tworzeniu mikro-dramaturgii poszczególnych scen.

Dowodem na to jest również, przywołana wcześniej, nakręcona w jednym ujęciu, scena z wędrującą kartką. Tytułowy autor widmo udaje się w towarzystwie Amelii Bly na bankiet z okazji promocji książki. Od swojej dawnej przełożonej dowiadyuje się, jak gdyby mimochodem, że rozwiązanie zagadki, którą starał się rozwikłać Mike McAra (poprzedni „Autor widmo”) znajduje się nie tyle na początku książki, co na jej „początkach”. W tym samym czasie bohater zauważa na sali Paula Emmeta, co zostaje zilustrowane delikatnymi, hipnotyzującymi dźwiękami dzwonek orkiestrowych. Protagonista zabiera maszynopis, który miał być prezentem dla Amelii, i próbuje raz jeszcze wydobyć z niego informacje zaszyfrowane przez McAra. Bohater podkreśla niebieskim flamastrem każde z pierwszych słów znajdujących się na kilku pierwszych stronach maszynopisu: „Żona”, „Langa”, „Ruth”, „została”, „zwerbowana”, „na”, „agentkę”, „CIA”, „przez”, „Profesora Paula Emmeta z Uniwersytetu Harvarda”. Moment podkreślenia każdego z, kluczowych w kontekście rozwiązania zagadki, słów zostaje dodatkowo zaznaczony poprzez wznoszące się, jakby urywane, dźwięki grane crescendo na skrzypcach. Protagonista zapisuje zdanie na osobnej kartce, którą po opatrzeniu nazwiskiem Ruth, posyła w tłum. Powracając pulsujące klarnety oraz brzmiały tym razem niezwykle cicho, tak jakby chodziło o zachowanie dyskrecji, motyw przewodni. Napięcie rośnie w miarę tego im bliżej adresatki znajduje się kartka, a wzmocnione zostaje przez popisowe smyczkowe crescendo. Jak pisze Paul Werner:

(Ruth) wie, że jest skończona, ale nie zamierza się poddawać. Po krótkiej chwili triumfu, takiej *guilty pleasure*, autor widmo opuszcza uroczystość z uczuciem uniesienia. Wciąż jeszcze trzymając manuskrypt w ręce, wychodzi na ulicę, rozgląda się za taksówką i niczym widmo znika z pola widzenia kamery. W tej samej chwili jakby znikąd pojawia się samochód, który zaczyna przyspieszać, specjalnie, złowieszczo, w śmiertelnej misji. Zagłuszony bardzo efektowną muzyką Alexandre’a Desplata, dobiega nas ledwie słyszalny, cichy dźwięk zderzenia, a potem następuje chwila ciszy, perfekcyjnej długości koda. Ciekawskie, przerażone spojrzenia zbliżających się pospiesznie przechodniów dają nam jedyne, pośrednie wskazówki o wypadku, który nie może być niczym innym jak morderstwem<sup>337</sup>.

Podsumowując rozważania na temat funkcji kompozycji Alexandre’a Desplata w *Autorze Widmo*, należy powiedzieć, że po raz kolejny w twórczości Polańskiego mamy do czynienia z czymś nowym. Nowy kompozytor, nowe – nie pojawiające się wcześniej w twórczości autora *Matni* – zestawy instrumentalne i wreszcie trzecia wynikająca z dwóch poprzednich nowość: nie wyeksploatowane wcześniej funkcje muzyki w dziele filmowym. I choć o twórczym dysonansie w odniesieniu do obrazu i muzyki pisał wcześniej w kontekście *Chinatown* Timothy Scheurer, należy podkreślić, że w *Autorze Widmo* mamy do czynienia z zupełnie innym jego rodzajem. Podczas gdy muzyka Jerry’ego Goldsmith’a brzmiała złowieszczo w scenach przedstawiających Jake’a jako odważnego

<sup>336</sup> [www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944](http://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944) [dostęp online: 20.03.2015].

<sup>337</sup> P. Werner, op. cit., s. 289.

i kompetentnego detektywa, antycypując jego klęskę, ilustracje muzyczne Desplata w *Autorze Widmo*, poprzez swoją lekką orkiestrację, stanowią świadectwo dystansowania się autora od pozornie mrocznej, nawiązującej do kina noir, opowieści. Pytanie tylko, kto w największym stopniu, biorąc pod uwagę okoliczności powstawania muzyki do filmu, jest tak naprawdę owego twórczego, intelektualnego dysonansu autorem.

### 5.3. Muzyka Alexandre'a Desplata i realizm à la Polański – *Rzeź i Wenus w futrze*

Marek Hendrykowski słusznie zauważył, iż zagadnienie realizmu odgrywa niepoślednią rolę w procesie twórczym Romana Polańskiego. Jak pisze badacz:

Realizm – nie tylko filmowy, ale także malarski, teatralny, czy literacki – występuje w sztuce XIX i XX wieku w wielu rozmaitych odmianach, przez co stanowi pojęcie wieloznaczne i często mylące. Realizm filmów Romana Polańskiego nie jest bynajmniej nudnym, scholastycznym zagadnieniem, ani jeszcze jednym tak zwanym problemem akademickim. To coś bardziej ogólnego i zarazem frapująco konkretnego. Zawiera się bowiem w tym pojęciu nie wymyślna abstrakcja, lecz czyjeś indywidualne spojrzenie na świat i konkretna praktyka twórcza w jej poszukiwaniach, kolejnych fazach, wieloletnim rozwoju i nieustannych przemianach rozgrywających się na przestrzeni dziesięcioleci<sup>338</sup>.

*Rzeź i Wenus w futrze* to filmy, w których ów wieloletni rozwój reżysera w odniesieniu do problemu filmowego realizmu jest szczególnie zauważalny. Polański w drugiej dekadzie XXI wieku, a więc w okresie swojej późnej twórczości, realizuje bowiem dwa kameralne obrazy, z których każdy – jakiegokolwiek nie zachodziłyby pomiędzy nimi podobieństwa – prezentuje nieco odmienne podejście do problemu realizmu w dziele filmowym. A fakt, że owa odmienność wiąże się ze szczególną rolą, jaką w obu tytułach odgrywa odpowiednio „wyreżyserowana ścieżka dźwiękowa” jest wystarczającym pretekstem, by problemem realizmu à la Polański zająć się również w niniejszym rozdziale.

O ile oba filmy polskiego reżysera łączy to, iż mają swój pierwowzór w sztukach teatralnych (*Bóg mordy* Yasminy Rezy i *Wenus w futrze* Davida Ivesa), sztukach bardzo kameralnych, dodajmy, o tyle w kontekście ścieżki dźwiękowej *Rzeź i Wenus...* znajdują się niemal na dwóch przeciwległych biegunach. I choć w odniesieniu do stylu samej muzyki można doszukać się licznych podobieństw (rozpoznawalny i spójny Alexandre Desplat), nie da się powiedzieć tego samego o jej funkcjach w filmie. Co więcej, kluczowe muzyczne pytanie, które bezpośrednio wiąże się z problemem realizmu à la Polański, brzmi nie tyle „Co?” czy nawet „Jak?”, ale „Ile?”.

*Rzeź* jest pierwszym i jedynym jak do tej pory pełnometrażowym filmem Polańskiego, w którym muzyka rozbrzmiewa tylko w czołówce i napisach końcowych<sup>339</sup>. Jak wspomina Alexandre Desplat:

<sup>338</sup> M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, op. cit., s. 175.

<sup>339</sup> Nb., z powodu napiętego grafiku Alexandre'a Desplata (praca m. in. nad muzyką do filmów: *Drzewo życia*, *Idy marcowe* oraz *Harry Potter i insygnia śmierci*) autorem muzyki do *Rzezi* miał zostać słynny hiszpański kompozytor Alberto Iglesias. Ostatecznie Francuz zgodził się jednak napisać krótką ilustrację muzyczną do filmu Polańskiego.

Przeczytałem scenariusz i od razu wiedziałem, że – pomimo iż był to scenariusz sztuki teatralnej – nie ma tam po prostu miejsca na muzykę. Tak więc, Roman i ja postanowiliśmy umieścić ją tylko na początku i na końcu filmu. [...] Takie rozwiązanie jest o tyle dobre, że przekłada się na swego rodzaju „wciąganie widza w film”, jak również wprowadza nastrój i tonację, którymi będziemy podążać – chodzi o pierwszą scenę w parku i rodzaj muzycznej konkluzji na końcu, tak jak dzieje się to w przypadku uwertury i finału. Nie było sposobu, abym w jakikolwiek sposób mógł ingerować w dramaturgię, czy pisać muzykę pod dialogi<sup>340</sup>.

Już sama obecność niediegetycznej muzyki odrealnia świat przedstawiony w dziele filmowym. Przypomnijmy wypowiedź Wojciecha Kilara z pierwszego rozdziału książki. Kompozytor nawiązywał w niej do rozmowy, jaką przeprowadził z Polańskim w czasie pisania muzyki do *Dziwinych wrót*:

Ja mówię: „Słuchaj, dlaczego tak strasznie dużo muzyki w tym filmie? Dlaczego mnie tak męczysz? Czemu każeś mi tyle pisać? [...] We *Franticu* jest tak niewiele muzyki, w *Śmierci i dziewczynie* mieliśmy tak mało muzyki”. A on (Polański) odpowiedział: „Bo to były filmy realistyczne”. I tym zamknął mi usta<sup>341</sup>.

Absolutny brak muzyki pomiędzy czołówką a napisami końcowymi w *Rzezi* stanowi swego rodzaju ekstremum w odniesieniu do metody, jaką konsekwentnie w obrębie całej swojej twórczości rozwija Polański. Im bardziej jednak zasadnicza część filmu, poprzez brak muzyki, przybliża się do rzeczywistości, tym bardziej wydarzenia przedstawione w czołówce i napisach końcowych poczynają się od niej oddalać. Sceny w parku zostają w ten sposób szczególnie wyeksponowane (po pierwsze ze względu na dwa uprzywilejowane w filmie miejsca – początek i koniec, po wtóre, właśnie poprzez obecność muzyki) przenosząc cały film w wymiar metafizyczny i nadając mu tym samym rangę uniwersalnego moralitetu.

Desplat, podobnie jak było to w przypadku *Autora Widmo*, stosuje zasadę twórczego dysonansu pomiędzy warstwą wizualną a muzyką, co bezpośrednio przekłada się na ironiczny wydźwięk umuzycznionych przez niego scen. Sama muzyka z resztą pod względem aranżacyjnym mocno koresponduje z pierwszym wspólnym projektem Polaka i Franca.

Widzimy statyczny kadr, a w głębi szkolne boisko i grupkę dzieci w oddali. Obrazek przedstawia tzw. normalny dzień kilkuletnich mieszkańców Brooklynu. W warstwie dźwiękowej zaczyna pobrzmiwać pulsująca muzyka, z charakterystycznymi instrumentami: dzwonekami orkiestrowymi i lekką sekcją rytmiczną (pędzelki) oraz należycie wyeksponowanymi kotłami. Pomiędzy dwoma chłopcami, którzy w towarzystwie innych dzieci powoli przybliżają się w stronę kamery, dochodzi do sprzeczki, która przeradza się w kłótnie zakończoną dotkliwym ciosem – jeden z chłopców zostaje uderzony kijem w twarz przez swojego kolegę (notabene oprawcę zagrał syn Polańskiego, Elvis). „Koktajlową” aranżację muzyki rozbija nieco właśnie dźwięk kotłów, choć z drugiej strony zostaje on pomysłowo złagodzony poprzez lekkie pędzelki w tle. Całość puentuje wejście kilku lekko urwanych nut nieśmiało wygrywanych na flecie. Co ciekawe, im bliżej ka-

---

<sup>340</sup> <http://www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-De-splat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204> [dostęp online: 02.04.2015].

<sup>341</sup> Pierwszy rozdział książki, przypis nr 44.

mery znajdują się chłopcy, tym głośniej grają kotły. Taki sposób budowania dramaturgii w filmie postulowali zresztą bardzo wcześniej teoretycy muzyki filmowej (Borneman). Jak pisze Alicja Helman: „[...] crescendo i decrescendo zostały oddane przez zbliżenie i oddalenie [...]”<sup>342</sup>. Tak, czy inaczej muzyka Desplata po raz kolejny ukazuje dystans reżysera względem opowiadanej przez niego historii, nieco odrealniając przy tym świat przedstawiony.

Świat dorosłych, to jednak „świat na poważnie”, świat do tego stopnia realistyczny, że nie ma w nim miejsca na muzykę. Nie ma też miejsca na porozumienie, co najwyżej można się czegoś bolesnego o sobie dowiedzieć. Zresztą gdyby nie było szkolnej bójki, nie byłoby małżeńskiej rzezi, a pan i pani Longstreet oraz pan i pani Covan mogliby najzwyczajniej w świecie wrócić – parafrazując Oscara z *Gorzkich godów* – do swoich małżeńskich grobowców.

Owa muzyczna konkluzja – nawiązując do wypowiedzi Alexandre’a Desplata – i wizualne podobieństwo do sceny otwierającej film, to typowe dla twórczości Polańskiego posłużenie się klamrą kompozycyjną. Chomik żyje, chłopcy się pogodzili, a obraz sielankowej scenerii Brooklynu dopełniła lekka, żartobliwa, pulsująca muzyka, nieco przypominająca tą z filmu *Kevin sam w domu*. Pytanie tylko, czy prawdziwe, realistyczne życie nowojorczyków faktycznie jest takie, na jakie z pozoru wygląda.

O ile realizm *Rzezi* jest w kontekście muzyki dość prosty do uchwycenia – poprzez kryterium ilościowe, o tyle w przypadku *Wenus w futrze* sprawa nieco się komplikuje. Powiedzieć, że *Wenus...* jest filmem mniej realistycznym, bo jest w niej więcej muzyki, byłoby wielkim uproszczeniem i w gruncie rzeczy dystansowaniem się od istoty problemu. Sądzę, że w odniesieniu do twórczości autora *Noża w wodzie* mówić należałoby nie tyle o realizmie, co o realizmach. Jak pisze Marek Hendrykowski:

[...] kłopot z określeniem odmiany realizmu, jaka występuje w filmach Polańskiego, wynika stąd, iż w przypadku jego twórczości prawdziwe kino zaczyna się w momencie, gdy świat ekranowy staje się bytem nadrealnym. Nieprzypadkowo obiektem fascynacji tego artysty – od najdawniejszych etiid studenckich [...] – były zawsze szczególne stany ludzkiego umysłu. Agresja, mord, psychoza, paranoja, rozdwojenie jaźni, rozpad osobowości, wchłonięcie cudzego „ja”, ekstaza, sen na jawie, marzenie, pociąg seksualny, smak czynu zabronionego, przekroczenie granic, uleganie złu, totalitarny obłąd, przerażenie, dominacja, poniżenie, przemoc i gwałt zadane drugiemu człowiekowi, wampiryzm, lęk, nienawiść, koszmar senny, halucynacje itp. Natrafiamy na nie w poszczególnych scenach, sekwencjach, filmach. Za każdym razem jednak mowa o **odmiennych stanach świadomości**<sup>343</sup>.

*Wenus w futrze* to dzieło Polańskiego, w którym – jak chyba w żadnym innym – dochodzi do spiętrzenia wspomnianych przez badacza odmiennych stanów świadomości, a fakt, że w filmie mamy, przynajmniej na pierwszej płaszczyźnie interpretacji, tylko dwie postacie, usprawiedliwia użycie słowa „spiętrzenie”.

Muzyka Alexandre’a Desplata przygotowuje widza do podróży w owe odmiennie stany świadomości już w introdukcji filmu. Nakręconą w jednym ujęciu i przy zastosowaniu subiektywnej pierwszoosobowej narracji scenę tak oto interpretuje Marek Łach:

---

<sup>342</sup> A. Helman, *Rola...*, op. cit., s. 59.

<sup>343</sup> M. Hendrykowski, op. cit., s. 182-183.

Temat przewodni w formie orgiastycznego, groteskowego tańca, uczynił Desplat klamrą kompozycyjną filmu. *Metrum 9/4* Francuz zapożyczył z greckiego zeibekiko, tradycyjnego tańca, którego korzeni upatruje się w rejonie tureckiej Anatolii. Rozbuchana orkiestracja i nietypowy rytm przywodzi na myśl opętańcze bachanalia, w dziwaczny, dezorientujący sposób kontrastując z powolnym ruchem kamery, obserwującej tonącą w strugach deszczu paryską aleję. Desplat jak gdyby sygnalizuje: oto chodnikiem kroczy (nadprzyrodzone, nieprzewidywalne stąpienia odmierza perkusja) *Wenus-Afrodyta*, która już za chwilę – pośród śmiertelników – przywdzieje ludzkie szaty...<sup>344</sup>.

Do helleńskich motywów, zarówno w odniesieniu do muzyki, jak i warstwy wizualnej, reżyser i kompozytor powrócą w kulminacji filmu. Zanim jednak to nastąpi, Polański osadzi całą opowieść w porządku realistycznym, by – jak było to w przypadku *Dziecka Rosemary* – pozwolić widzowi uwierzyć w opowiadaną przez siebie historię, następnie doprowadzić go – parafrazując reżysera – na skraj nudy, by w końcu uderzyć z impetem, któremu na imię nadrealizm.

Na przesłuchanie do roli Vandy, głównej bohaterki powieści Leopolda von Sacher-Masocha, która ma być wystawiana jako sztuka w jednym z paryskich teatrów przez niejakiego Thomasa Novaczka zgłasza się zdeterminowana aktorka, Vanda. Pomimo iż przesłuchania zostały już zakończone, a reżyser jest wykończony, Novaczek ostatecznie zgadza się poświęcić kobiecie kilkadziesiąt minut swojego cennego czasu. Okazuje się, że aktorka, ku zdumieniu reżysera, nie tylko potrafi grać, ale zna na pamięć wszystkie kwestie głównych postaci. To właśnie w momencie, kiedy Vanda po raz pierwszy podczas próby wciela się w postać ze sztuki, Polański i Desplat prezentują widzowi „muzyczny pomysł na film”, którego konsekwentnie będą się trzymać.

Niediegetyczna muzyka w pierwszej części filmu odrealnia świat przedstawiony, gdy postaci grane w filmie Polańskiego przez Emmanuelle Seigner i Matthew Almarica przeobrażają się w postaci ze sztuki Masocha. Desplat wykorzystuje do tego celu właściwie jeden temat muzyczny, który jednak – nawiązując do recenzji Marka Łacha – posiada cechy tzw. tematu z wariacjami:

Oprócz całej ilustrację filmową na jednej melodii. Na pozór jest to zabieg konwencjonalny, ciężko bowiem byłoby zliczyć ścieżki dźwiękowe uzależnione od jednostkowego tematu przewodniego. Sama filmografia Romana Polańskiego zna takie przykłady: *Rosemary's Baby*, *Chinatown*... W przypadku *Wenus w futrze* subtelna różnica objawia się w tym, że nie sposób tu mówić za bardzo o dominacji tematu głównego. Dominacja zakłada bowiem przewagę, panowanie nad „czymś”, a zatem materia utworu nie powinna ograniczać się do samej dominanty. *La Vénus à la fourrure* w kategoriach monotematycznych jest natomiast ścieżką niemalże totalną. Drugim wyróżnikiem kompozycji Desplata jest fakt, iż Francuz nie napisał na potrzeby filmu Polańskiego jednego/dwóch utworów, montażowo zwielokrotnionych w czasie seansu. *Wenus*... to pełnoprawna ilustracja, której autonomiczne segmenty zostały napisane z myślą o poszczególnych scenach. Koniec końców zatem ilustracja Desplata przyjmuje muzyczną formę „tematu z wariacjami”, w swoim radykalnym kształcie spotykaną częściej w muzyce poważnej aniżeli filmowej<sup>345</sup>.

---

<sup>344</sup> [www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537), [dostęp online: 03.04. 2015].

<sup>345</sup> [www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537), [dostęp online: 03.04. 2015].

Jerzy Waldorff, omawiając zagadnienie „tematu z wariacjami”, zaproponował ciekawe – zwłaszcza w kontekście tematu filmu Polańskiego – porównanie: „Dawni kompozytorzy [...] zachowywali w poszczególnych wariacjach temat prawie nie zmieniony, oplatając go tylko coraz to innymi obiegnikami, ozdabiając tryłami, tak że podobny był kobiecie, która ubiera się inaczej do pracy, inaczej na zabawę, inaczej w zimie, jeszcze inaczej w lecie, a przecież jest ciągle tą samą kobietą”<sup>346</sup>. Desplat czyni jednak coś więcej. Jak pisze dalej Marek Łach:

Temat przewodni podlega dalszym wariacjom charakterystycznym (tj. takim, które dotyczą się np. melodii i harmonii, nie ograniczają się do środków zdobniczych towarzyszących tematowi): zmienia się tonacja i rytm, dekonstruuje linia melodyczna. Obok typowo desplatowskiego składu wykonawczego, na pierwszy plan wychodzi instrumentarium wynikające z „helleńskich” kontekstów, w szczególności buzuki, strunowy instrument znany wszystkim fanom Greka Zorby, ozdabiający tu i ówdzie fakturę ścieżki odrobiną śródziemnomorskiego aromatu. Ciekawą niespodzianką jest anachroniczne brzmienie syntezatora, poprzedzające ekspresyjny finał, odrabiające końcówkę sceny na jeszcze większą skalę<sup>347</sup>.

Ważnym momentem w filmie jest scena „zamiany ról”. Aktorka Vanda zaczyna wyraźnie dominować nad reżyserem, stając się poniekąd twórczynią swojego własnego spektaklu, który niespodziewanie poczyna żyć własnym życiem, a granice pomiędzy sztuką a rzeczywistością coraz bardziej zaczynają się zacierać. Thomas zostaje niejako zmuszony do przywdziania kobiecych szat, stając się... Wandą. Tożsamość imienia postaci z filmu i tej ze sztuki, każe nawet zastanowić się którą. Problem wchłonięcia cudzego „ja”, o którym w kontekście nadrealizmu w twórczości Polańskiego pisał Marek Hendrykowski, zostaje dodatkowo wyeksponowany również przez muzykę. W pierwszych scenach przesłuchania temat Desplata towarzyszył scenom odgrywanym przez duet Vanda & Thomas zawsze z wyraźnym rozróżnieniem na dwa tryby – kwestie Vandy były ilustrowane tonacjami durowymi, a Thomasa mollowymi. Od chwili, kiedy Vanda wypowiada zdanie: „To ty powinieneś być Wandą!” znaki przykluczowe stają się jak gdyby muzycznym analogonem rozpadu osobowości – tonacje przypisane do konkretnej postaci, teraz jak gdyby zamieniły się miejscami.

Warto podkreślić, że główna bohaterka filmu Polańskiego, podobnie jak Paulina w *Śmierci i dziewczynie* staje się kimś w rodzaju demiurga – ma władzę nie tylko nad upokorzonym przez siebie mężczyzną, ale również nad tym wszystkim, co tworzy jej własny spektakl ze zmieniającymi się jak za dotknięciem magicznej różdżki warunkami atmosferycznymi włącznie. Poniżenie, które staje się udziałem głównego bohatera filmu, kiedy ten stoi sam spętany na środku ciemnej sceny zostało – niczym kropka nad i – spuentowane dźwiękiem rozdzierającej niebo błyskawicy.

W scenie finałowej tańca Bachantki nadrealizm wybuchuje dosłownie jak wulkan. Desplat powraca – jakby znów na życzenie głównej bohaterki – do motywu muzycznego z początku filmu. Dominacja, paranoja, poniżenie i przerażenie – nawiązując po raz kolejny do szkicu Marka Hendrykowskiego – łączą się w tej scenie z charakterystyczną dla bachanaliów dzikością i orgiastycznym wyuzdaniem, a nieparzyste metrum i egzotyczne brzmienie instrumentów wrażenie to jeszcze potęgują. Jak dodaje Marek Łach:

<sup>346</sup> J. Waldorff, op. cit., s. 104.

<sup>347</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537>, [dostęp online: 03.04. 2015].

[...] trzeba zwrócić uwagę, iż ekranizowana przez Polańskiego sztuka Davida Ivesa, na pierwszym planie żonglująca motywem damsko-męskich relacji osobistych i ról przypisanych każdej z płci, swobodnie osadzona jest w hellenistycznych kontekstach, a dokładniej w symbolice związanej z boginią miłości, Afrodytą. Desplat ze swoimi greckimi korzeniami po przeczytaniu scenariusza zakrzyknął pewnie „W to mi graj!”. Finałowe sceny otwarcie zresztą przybierają kształt surrealistycznej ofiarnej ceremonii, rytuału ku czci dumnego, mściwego bóstwa<sup>348</sup>.

*Wenus w futrze* nie jest pierwszym filmem, w którym Polański wykorzystuje elementy muzyki greckiej. Trudno powiedzieć, czy pomysłodawcą umieszczenia utworu *Fragsyriani* w scenie balu sylwestrowego w *Gorzkich godach* był sam reżyser (nad ścieżką dźwiękową czuwał przecież Vangelis – stu procentowy Grek), niemniej buzuki rozbrzmiewa również tam, ilustrując „pijacki taniec Zorby”. Gwoli ścisłości dodajmy, że postać grana przez Emmanuelle Seigner w tamtym filmie i tamtej scenie mocno koresponduje z jej kreacją z *Wenus...*, a nad światem przedstawionym także unosi się delikatna mgiełka nadrealizmu.

Realizm w twórczości filmowej Romana Polańskiego, to oczywiście temat na kolejną książkę. Sądzę jednak, że w odniesieniu do problemu funkcjonowania samej muzyki *Rzeź* i *Wenus w futrze* stanowią ciekawe przykłady, bez względu na to, czy zastosujemy kryterium ilościowe, czy jakościowe. Trzeba ponadto zauważyć, że w kontekście filmowego realizmu nawet najlepiej umuzycznione sceny wybrzmiewają w pełni dopiero poprzez zestawienie ich ze scenami, które są muzyki pozbawione. „Niemuzyczność” zasadniczej części *Rzezi* zaczyna niespodziewanie pełnić dodatkowe funkcje, jeżeli zestawimy ją z „muzycznością” czołówki i napisami końcowymi. Muzyka odrealniająca te sceny, w których bohaterowie *Wenus w futrze* wcielają się w bohaterów sztuki teatralnej wybrzmiewa w pełnej krasie dopiero po długiej pauzie, umiejscawiającej film w porządku realistycznym. Warto zwrócić również uwagę na postawę kompozytora, który wie kiedy i w jaki sposób wykorzystać swój muzyczny potencjał, a kiedy usunąć się nieco w cień. Wszystko sprowadza się bowiem do tego, by poprzez kolektywną współpracę i właściwą postawę „wyposażyć” film w pożądaną przez reżysera rodzaj realizmu.

Należy na koniec dodać, wyjaśnić i doprecyzować, że preferowane przez Alexandre’a Desplata intelektualne podejście do komponowania muzyki filmowej nie oznacza bynajmniej, że artysta ten lekceważy zupełnie sferę emocjonalną, czego przykładem są ilustracje muzyczne do *Wenus w futrze*, zwłaszcza te towarzyszące scenom nacechowanym erotycznie. Ten sam problem dotyczy kompozycji Rachel Portman do filmu *Oliver Twist*. Fakt, że są one bardziej emocjonalne nie oznacza wcale, że kompozytorka nie wykazała się ogromną erudycją i inteligencją, o czym świadczą chociażby niezwykle wyrafinowane rozwiązania aranżacyjne, w których artystka nawiązuje do tradycji kina gatunków.

Sam Roman Polański w okresie swojej późnej twórczości, poprzez współpracę z kompozytorami należącymi do nowego pokolenia muzyki filmowej, dużo młodszymi od siebie, kreuje na ekranie nieco inny świat. Jest to jednak nadal świat filmowy Romana Polańskiego z tym, że budowany nieco innymi, za to cały czas czysto filmowymi środkami.

---

<sup>348</sup> <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537>, [dostęp online: 03.04. 2015].

## Konkluzja

To, co intrygujące, bywa trudne. Intryguje bowiem to, co zagadkowe, czyli nie do końca jasne, tajemnicze. Funkcjonowanie muzyki w filmach Romana Polańskiego to temat, który autora niniejszej rozprawy zaintrygował właśnie przez swoją – wyrażając się bardziej scjencystycznie – problematyczność. Dobrze ilustrują to słowa Zofii Lissy: „Bywają wypadki, w których wewnętrzna zgodność muzyki z obrazem jest wyraźnie wyczuwalna, ale trudna do przeanalizowania”<sup>349</sup>. Przymiotnik „wyczuwalny” jest tutaj kluczowy. Można – i należy – uciekać się do najbardziej naukowych metod, starając się odkryć istotę interesującego nas zjawiska, niemniej żaden problem badawczy nie będzie nawet nim nazwany, nie mówiąc już o samym badaniu, bez osoby badacza. Percepcja muzyki filmowej z racji wzmoczonego udziału dwóch zmysłów: wzroku i słuchu jest tu przypadkiem szczególnym. Ważnymi, choć mało naukowymi, determinantami w kontekście opisu jakiegokolwiek muzyki w jakimkolwiek filmie są – idąc tym tropem – przede wszystkim wrażliwość i intuicyjność podmiotu, od którego wymaga się przecież podejścia czysto naukowego. Sądzę, że przedstawienie wniosków dotyczących zarówno treści badań, jak i metody zastosowanej w tej rozprawie, należało poprzedzić powyższym wyjaśnieniem.

### **Wnioski dotyczące funkcjonowania muzyki w filmach Romana Polańskiego**

Twórczość filmową Polańskiego cechuje muzyczny eklektyzm. Reżyser przez ponad pięćdziesiąt lat swojej aktywności artystycznej współpracował z kilkunastoma kompozytorami muzyki filmowej, ponadto wykorzystywał w swoich obrazach fragmenty muzyki prekompilowanej (głównie klasycznej i popularno-rozrywkowej). Pomimo wielkiej różnorodności stylistycznej samej muzyki zauważyć można pewne podobieństwo w odniesieniu do funkcji, jakie pełni ona w poszczególnych filmach. Co więcej, rozwiązania, jakie stosuje reżyser ewoluują z filmu na film. Takie spojrzenie na spuściznę autora *Pianisty* prowadzi do próby usystematyzowania problemów, jakie przejawiają się na przestrzeni całej jego twórczości w odniesieniu do muzyki. W pierwszym rozdziale książki, co było wynikiem wstępnej analizy, ustalone zostało, iż problemy te to: realizm, gatunek filmowy oraz symboliczność. Czas na wnioski wypływające z analizy szczegółowej.

---

<sup>349</sup> Zob. przyp. 5.



## Realizm

Bez względu na konotacje gatunkowe samej muzyki oraz osobę kompozytora, Polański stara się konsekwentnie trzymać zasady: więcej realizmu – mniej muzyki (przede wszystkim: *Tragedia Makbeta*, *Frantic*, *Śmierć i dziewczyna* oraz *Rzeź*) wraz z wariantem odwrotnym: im bardziej świat przedstawiony na ekranie staje się odrealniony, tym więcej potrzebuje muzyki (*Piraci*, *Dziewiąte wrota*, *Oliver Twist*). Tyczy się to, rzecz jasna, muzyki niediegetycznej. Wniosek ten potwierdzają również wypowiedzi Wojciecha Kilara i Rachel Portman, którzy na polecenie Polańskiego musieli „rozcigać” swoje partytury. Zauważyć należy ponadto, że kryterium ilościowe okazuje się niemniej ważne niż jakościowe. Filmy, tudzież sceny, których treścią są wspomnienia (zarówno reżysera, jak i jego bohaterów), sny, odmienne stany świadomości, czy halucynacje – a więc głównie to, co Marek Hendrykowski nazywa nadrealizmem w kinie Polańskiego – ilustrowane jest za pomocą bardzo przemyślanych rozwiązań w odniesieniu do aranżacji muzyki. Kluczowe wydają się w świetle tego problemu takie jej pojęcia jak: barwa, harmonia i melodia. W odniesieniu do barwy warto wymienić rolę wibrafonu i organów Hammonda w filmach z muzyką Krzysztofa Komedy, syntezatory w *Tragedii Makbeta* (Third Ear Band) i *Wenus w futrze* (Alexandre Desplat), harfę szklaną w *Lokatorze* (Philippe Sarde) i dzwonki orkiestrowe w *Autorze Widmo* (Alexandre Desplat). W odniesieniu do harmonii interesującym rozwiązaniem było zastosowanie interwału „diabelskiego” (tryton lub akord „tristanowski”) w *Dziecku Rosemary* (Krzysztof Komeda) oraz *Dziewiątych wrotach* (Wojciech Kilar). Ów interwał stosowany był przez obu kompozytorów zarówno w odniesieniu do harmonii (wertykalnie), jak i melodii (horyzontalnie). Na koniec warto wspomnieć o zamierzonej dekonstrukcji linii melodycznej (gł. *Dziecko Rosemary*, *Dziewiąte wrota* i *Wenus w futrze*).

## Gatunek filmowy

Najważniejszym wnioskiem dotyczącym tego zagadnienia jest zaobserwowana w filmach Polańskiego obecność muzyki charakterystycznej dla kina grozy zarówno w horrorach (*Nieustraszeni zabójcy wampirów*, *Dziecko Rosemary*, *Lokator*, *Dziewiąte wrota*), jak i w filmach, które z punktu widzenia konwencji kina gatunków horrorami nie są (*Chinatown*, *Gorzkie gody*). Polański, mocno skoncentrowany na jednostce, buduje w ten sposób obraz mrocznej strony natury ludzkiej. Taki zabieg reżysersko-kompozytorski spaja również obrazy pozornie bardzo się od siebie różniące, a co za tym idzie, ma swoje przełożenie na – krystalizujący się na przestrzeni całej twórczości – chłodny styl Polańskiego.

Kolejnym zagadnieniem wpisującym się w ramy omawianego problemu jest funkcjonowanie muzyki w filmach składających się niejako z dwóch segmentów, z których każdy wykorzystuje konwencje innego gatunku filmowego (ujęcie horyzontalne). W pierwszej części *Gorzkich godów* dominują motywy muzyczne charakterystyczne dla filmu o miłości, w drugiej muzyka, w której wykorzystywane są techniki kompozytorskie rodem z kina grozy. Podobna zasada obowiązuje w *Oliverze Twiście*. Pierwsza (prowincjonalna) część filmu została zilustrowana motywami pogodnymi, melodyjnymi i żwawymi – komedia łotrzykowska/film przygodowy. Drugą (wielkowiejską) przepelnia muzyka charakterystyczna dla takich gatunków jak thriller czy kryminał. W obu filmach pojawiają się również melodyjne motywy przewodnie, które znikają, kiedy muzyka poczyna ilustrować drugą w kolejności gatunkową odsłonę filmu. Ciekawy jest w odniesieniu do tego proble-

mu przypadek *Matni*, gdzie w pierwszej części filmu rozbrzmiewa muzyka, która przywoła na myśl stare filmy gangsterskie/film noir, po czym – w miarę tego jak dekonstrukcji ulega sam gatunek filmowy – ścieżkę dźwiękową wypełniają tony, których nie należy łączyć z żadną z technik kompozytorskich w kontekście klasycznego kina gatunków. Sądzę, że można ją nazwać filmową muzyką eksperymentalną.

Podobnym rozwiązaniem, z tą różnicą, że w ujęciu wertykalnym, jest wykorzystanie tzw. twórczego dysonansu w odniesieniu do warstwy muzycznej i obrazowej. Pewny siebie detektyw z *Chinatown* (warstwa wizualna – film noir) „skontrastowany” z muzyką rodem z filmowego horroru. Efekt – sygnał, że misja bohatera nie zakończy się pomyślnie. W *Autorze Widmo* mamy w pewnym sensie do czynienia z sytuacją odwrotną. Muzyka łągodzi wydzwięk obrazu poprzez ironiczne, lekkie i przesłodzone melodie towarzyszące scenom przemocy. Warstwa wizualna to thriller polityczny, muzyczna – komedia z elementami fantastyki. Ciekawe, że w obu przypadkach mamy do czynienia z wariacją na temat filmu noir.

### Symboliczność

Zarówno muzyka oryginalna, jak i prekompilowana poprzez szereg zakodowanych na różnych poziomach znaczeń może w dziele filmowym przekazywać treści pozamuzyczne, czego autor *Matni* – jak wynika z analiz – jest niezwykle świadom. Tym samym widz otrzymuje szereg informacji dodatkowych, pomocnych w interpretacji danego filmu.

Pierwszym elementem tego zagadnienia, problemem zauważonym już na etapie pierwszych etiid studenckich, jest symbolika barwy. W filmie *Gdy spadają anioły* wykorzystane zostały instrumenty muzyczne, których dźwięk odsyłał widza do utartych w kulturze skojarzeń: trąbka – sfera militarna, flet – ustępy pastoralne i motywy erotyczne. W kontekście tego instrumentu i związanej z nim symboliki warto przywołać również *Tess*. Ekranizacja powieści Thomasa Hardy’ego jest z resztą jednym z najciekawszych filmów autora *Pianisty*, gdzie symbolika instrumentów muzycznych odgrywa istotną rolę. Warto wspomnieć chociażby carillon, odsyłający do motywów chrześcijańskich oraz kołty – instrumenty śmierci, które w podobnej funkcji pojawiły się jeszcze między innymi w *Tragedii Makbeta*. Przykłady można by oczywiście mnożyć.

Innym istotnym problemem badawczym w odniesieniu do pojęcia symbolu w muzyce filmowej kina Polańskiego jest wykorzystywanie prekompilowanych utworów muzyki klasycznej. Dzieła te poprzez obecność programu (tytuł) komentują jak gdyby to, co dzieje się na ekranie lub dopowiadają to, czego w warstwie wizualnej nie ma: m. in. *Sonata Księżycowa* Beethovena wykorzystana w filmie *Co?* oraz utwór *Śmierć i dziewczyna* zamieszczony na ścieżce dźwiękowej filmu pod tym samym tytułem. Obie kompozycje pojawiły się z resztą w więcej niż jednym filmie Polańskiego. Nieco inaczej funkcjonuje muzyka Fryderyka Chopina w *Pianiście* – ewokuje ona odpowiednie skojarzenia poprzez samą strukturę muzyczną odsyłającą do romantyzmu i osoby kompozytora.

Warto również wspomnieć o piosenkach wykorzystanych w *Nożu w wodzie*, *Franticu* i *Gorzkich godach*, gdzie tekst stanowi często istotny trop w kontekście interpretacji filmu (często ironiczny komentarz do sytuacji ekranowej).

Ważnym zagadnieniem, które wiąże się ze wszystkimi trzema problemami opisanymi powyżej (realizm, gatunek filmowy, symbol), jest obecność motywów przewodnich w filmach Polańskiego. Poza wielokrotnie eksponowanym na przestrzeni tej książki faktem, że motywy przewodnie bardzo często wychodzą w twórczości autora *Matni* poza rutynowe

funkcje lejtmotywicze, należy dodać, że począwszy od *Dwóch ludzi z szafą*, a na *Wenus w futrze* kończąc, motywy te mają często konstrukcję tzw. „tematu z wariacjami”.

Polański, czym wyróżnia się na tle twórczości innych reżyserów, syntetyzuje muzykę filmową w odniesieniu do jej funkcji dramaturgicznych. Jeden motyw muzyczny wprowadzony w filmie w odpowiedniej scenie rozładowuje napięcie powstałe w wyniku zagrożenia, budując jednocześnie inny rodzaj napięcia – napięcie erotyczne. Tyczy się to zwłaszcza takich tytułów jak *Nóż w wodzie* (utwór *Ballad for Bernt*) oraz *Frantic* (utwór *I've seen that face before*).

Na koniec warto wrócić jeszcze do problemu – parafrazując Philippe'a Sarde'a – braku tzw. „swojego kompozytora”, co zdaniem Francuza jest w odniesieniu do pracy reżyserkiej wadą, a nie zaletą filmów. Gwoli przypomnienia, Sarde podawał jako przykład *Olivera Twista*. W przypadku Federica Felliniego, czy Sergia Leone faktycznie trudno byłoby wyobrazić sobie ich filmy bez Nino Roty i Ennio Morricone. Twórczość tych reżyserów cechuje jednak, w odróżnieniu od kina Polańskiego, coś, co moglibyśmy nazwać „zakotwiczeniem” w bardzo konkretnej rzeczywistości (przede wszystkim miejsce akcji). Roman Polański nie tylko wykorzystuje różne konwencje gatunkowe kina, ale także kręci swoje filmy w różnych, często dość egzotycznych, zakątkach świata (m. in. Polska, Francja, Wielka Brytania, USA i Włochy), co ma swoje przełożenie zarówno na tematykę, jak i estetykę jego filmów. Obrazy te siłą rzeczy potrzebują takiej muzyki, która „żyłaby” ze światem przedstawionym na ekranie w filmowej symbiozie. Dobrym przykładem jest właśnie, wspomniany przez Philippe'a Sarde'a, *Oliver Twist*. Polański zatrudnił co prawda „nie swojego kompozytora”, niemniej był to kompozytor, który, po pierwsze miał już za sobą partyturę do innej ekranizacji powieści Dickensa (*Nicholas Nickelby*), po wtóre był to artysta (a właściwie artystka) na wskroś „angielski”, co tylko wyszło filmowi na dobre. Podobnie było w przypadku *Tragedii Makbeta* i zespołu Third Ear Band. Warto wspomnieć również *Pianistę*. Poza faktem, że muzykę oryginalną skomponował Wojciech Kilar, a wykonali ją muzycy warszawskiej Filharmonii Narodowej, wszystkie kompozycje Chopina zagrał Janusz Olejniczak. Ciekawy pod tym względem jest również najnowszy film Polańskiego, *Wenus w futrze*, którego akcja co prawda nie dzieje się w Grecji, niemniej helleńskie motywy muzyczne autorstwa pół-Greka Alexandre'a Desplata mocno korespondują z treścią filmu.

### Wnioski dotyczące metody

Zaproponowany w pierwszym rozdziale książki podział na funkcje muzyki w filmie ze względu na jej relacje z obrazem (ujęcie wertykalne) oraz rolę w budowaniu narracji i dramaturgii (ujęcie horyzontalne) wydaje się dobrze przystawać do tematu rozważań. Metoda okazała się niezwykle pomocna zwłaszcza w odniesieniu do problemu domniemanej gatunkowości filmów autora *Pianisty* i wynikających z niej układów horyzontalnych (filmy składające się z dwóch segmentów) i wertykalnych (zgodność bądź niezgodność muzyki filmowej z warstwą wizualną w kontekście oczekiwań widza).

Metoda ta posiada jednak pewne wady, co ujawniła szczegółowa analiza.

Relacje muzyki z obrazem w kinie Polańskiego i jej twórcze wykorzystanie w układzie wertykalnym nie wiążą się tylko z domniemaną poetyckością scen (fizjologiczna przyjemność wynikająca z synestezyjnego zestawienia obrazów z muzyką). W takich filmach jak *Chinatown* i *Autor Widmo* Jerry Goldsmith i Alexandre Desplat posłużyli się bowiem zasadą tzw. twórczego dysonansu. Warstwa wizualna koresponduje w układzie

wertykalnym z warstwą muzyczną na nieco innych zasadach. Nie idzie tu o harmonijne połączenie muzyki z obrazem, a raczej o kontrast wynikający z wyrafinowanej żonglerki już nie tylko konwencją samego kina gatunków, ale konwencjami muzyki filmowej w kinie gatunków. W efekcie otrzymujemy trzecią wartość, która konstytuuje się na styku tego co widzimy z tym, co słyszymy, a na imię jej ironia. Konkludując, należałoby w odniesieniu do twórczości Romana Polańskiego dokonać podziału relacji muzyki z obrazem (w ujęciu wertykalnym) na te dotyczące poetyckiego „wrastania muzyki w obraz” oraz na te, które dotyczyłyby „twórczego dysonansu” dokonującego się pomiędzy obiema warstwami.

Co się zaś tyczy wyboru samych scen, trudno niekiedy ustalić, które z nich w odniesieniu do tak olbrzymiego materiału badawczego wydają się być najbardziej reprezentatywne. Badacz musi w tym wypadku zdać się na własną intuicję. Jak pisze z resztą Anna G. Piotrowska: „[...] najbardziej rozpowszechnionym sposobem analizy, a jednocześnie interpretacji muzyki filmowej jest forma deskryptywna, zasadzająca się na opisie wybranych – reprezentatywnych, charakterystycznych i ważnych **zdaniem badacza**<sup>350</sup> – fragmentów filmu i wykorzystanej w nich muzyki”<sup>351</sup>.

I już naprawdę na sam koniec. Koncepcję „dźwiękoobrazu” należałoby (przynajmniej w odniesieniu do kina Polańskiego) mimo wszystko uzupełnić o, nieco kontrowersyjne „widzę coś, a następnie porównuję z tym, co słyszę”. Tak przecież dzieje się, kiedy muzyka (w ujęciu wertykalnym) funkcjonuje w filmie na zasadzie „twórczego dysonansu”. Choć biorąc pod uwagę fakt, że zarówno *Chinatown* jak i *Autor Widmo* zostały „umuzycznione” bez „pomocy” reżysera, trzeba by się dodatkowo zastanowić, czy owe intelektualne – parafrazując Alexandre’a Desplata – filmowo-muzyczne rozwiązania nie powinny być wzięte w duży nawias.

---

<sup>350</sup> Podkreślenie moje – P.P.

<sup>351</sup> A. G. Piotrowska, op. cit., s. 35.

# Bibliografia

## Literatura (monografie i opracowania zbiorowe)

- Adorno Theodor W., Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Darmstadt 1998.
- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, Warszawa 2012.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2011.
- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987.
- Balski Grzegorz, *Polscy kompozytorzy muzyki filmowej 1944-1984*, Kraków 1986.
- Batura Emilia, *Komeda. Księżycowy chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzczańskim*, Warszawa 2001.
- Bazelon Irwin, *Knowing the Score: Notes on Film Music*, New York 1975.
- Bątkiewicz Andrzej, *Ścigany Roman Polański*, Katowice 2006.
- Berendt Joachim E., *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Kraków 1991.
- Białostocki Jan, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966.
- Bodde Gerrit, *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück 2002.
- Bonnotte Stephane, Frederic Zamochnikoff, *Polański na rozdrożu światów*, przeł. K. i K. Pruscy, Warszawa 2006.
- Brown Rogal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley 1994.
- Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Kraków 2012.
- Chion Michel, *La Voix au cinéma*, Paryż, éd. de l'Étoile, 1982. *Le Son au cinéma*, l'Étoile, Paris 1985.
- Cooke Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge 2008.
- Cook David, *A History of Narrative Film*, New York 1981.
- Dahlhaus Carl, *Idea muzyki absolutnej*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
- Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp: M. Bristiger, Warszawa 1992.
- Davison Annette, *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot 2004.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003.
- Frensham Raymond G., *Jak napisać scenariusz*, przeł. P. Wawrzyszko, postłowie: T. Lubelski, Kraków 1998.
- Golianek Ryszard D., *Muzyka programowa XIX wieku*, Poznań 1998.
- Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indianapolis, and London 1987.
- Hacquard Georges, *La musique et le cinéma*, Paryż 1959.

- Hardy Thomas, *Tessa d'Uberville. Historia kobiety czystej*, przeł. R. Czekalska-Heymannowa, Warszawa 1991
- Harnoncourt Nikolaus, *Dialog muzyczny: Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1999.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Helman Alicja, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968.
- Helman Alicja, *Na ścieżce dźwiękowe. O muzyce w filmie*, Warszawa 1964
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.
- Hendrykowski Marek, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988.
- Hendrykowski Marek, *Komeda*, Poznań 2009.
- Hendrykowski Marek, *Nóż w wodzie*, Poznań 2005
- Hendrykowski Marek, *Sztuka krótkiego metrażu*, Poznań 1998.
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Hopfinger Maryla, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Hopfinger Maryla, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985.
- Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki (t.2)*, Warszawa 1966.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, Warszawa 1973.
- Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
- Kalinak Kathryn, *Setting the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992.
- Kilar Wojciech, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, rozm. K. Podobińska i L. Polony, Kraków 1997.
- Kloppenburger Josef, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*, w: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, Laaber 2000.
- Kozłowski Krzysztof, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick*, Warszawa 2013.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1964.
- Marek George R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 2009.
- Marek Tadeusz, *Schubert*, Kraków 1974.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.
- Napieralska Joanna, *Sound Design. Droga emancypacji dźwięków filmowych*, Warszawa 2012.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Piotrowska Anna G., *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń 2003.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1989.
- Prendegast Roy, *Film Music: A Neglected Art.*, New York 1977.
- Rogowska Aleksandra, *Synestezja*, Opole 2007.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Ołędzki, Kraków 1989.
- Sachs Oliver, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009.

- Sandford Christopher, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2008.
- Scheurer Timothy E., *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, Jefferson, North Carolina, and London 2008.
- Sowińska Iwona, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.
- Sowińska Iwona, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
- Sowińska Iwona, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa – Łódź 1994.
- Sperl Stephan, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006.
- Thomas Tony, *Music for the Movies*, Los Angeles 1997.
- Voss Egon, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970.
- Waldorff Jerzy, *Sekrety Polihymni*, Warszawa 1989.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal i R. Kędzierski, Poznań 2014.
- Wierzbicki James, *Film Music: A History*, New York-London 2009.
- Yewdall David Lewis, *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka*, tłum. R. Ochnio, Warszawa 2011.
- Zieliński Tadeusz A., *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.

#### **Literatura (artykuły naukowe i wywiady w czasopismach i pracach zbiorowych)**

- Braun Andrzej, *Nóż w wodzie*, „Film” 1962, nr 12, s. 4-5.
- Brody Adrien., *Poświęciłem tej roli bardzo wiele i długo musiałem się z niej leczyć*, rozm. B. Hollender, „Rzeczpospolita” 2002, nr 206 (04.09), s. A9.
- Chion Michel, *Mute Music. Polanski's „The Pianist” and Champion's „The Piano”*, w: D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert (red.), *Beyond the soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley 2007, s. 86-96.
- Choczaj Małgorzata, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 111-121.
- Dziedzic Jowita, *Oliver Twist*, „Arte” 2005, nr 3, s. 61.
- Edelman Paweł, *To miał być chłodny film noir*, rozm. P. T. Felis, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 042 (19.02), s. 15.
- Eisenstein Sergiusz, *Film czwartego wymiaru. Wybór pism*, Warszawa 1959 (Artykuł opublikowany po raz pierwszy w r. 1929).
- Feeney FX, *Roman Polański*, tłum. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Köln 2006.
- Faulstich Werner, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początku do dziś*, przeł. M. Kasprzyk, „Images” 2009-2010, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 15-28.
- Helman Alicja, *ABC muzyki filmowej*, „Ekran” 1957, nr 21, s. 14-15.
- Helman Alicja, *Jak słuchamy muzyki filmowej*, „Kino” 1974, nr 101, s. 32-35.
- Helman Alicja, *Literatura muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 45-57.
- Helman Alicja, *Muzyka w filmie czy filmowa sztuka dźwięku*, „Film” 1973, nr 42, s. 3-5.
- Helman Alicja, *Panorama wzdłuż pięciolinii*, „Kino” 1967, nr 5, s. 36-38.
- Hendrykowski Marek, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)Rusing the Holocaust Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 159-198.

- Hendrykowski Marek, *Modern jazz*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 86-96.
- Hendrykowski Marek, *Tańczące muzy. Kino i korespondencja sztuk*, „Images” 2011, vol. VIII: *Dancing muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 5-14.
- Jankun Mariola, *Historia Rosemary*, „Kino” 1985, nr 4, s. 38-42.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Sezon w piekle*, „Kino” 2000, nr 2, s. 4-7.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Trzy spowiedzi dziecięcia wieku albo wstydlive filmy Romana Polańskiego*, „Kino” 2000, nr 2, s. 4-7.
- Jazdon Mikołaj, *Zagłada miasta. Warszawa w „Pianiście” Romana Polańskiego*, „Images” 2013, vol. XII: *Cinema and City Life*, red. M. Hendrykowska, A. Śliwińska, nr 21, s. 77-95.
- Jopkiewicz Tomasz, *Chinatown*, „Film” 2001, nr 3, s. 119.
- Kałużyński Zygmunt, *Cały Polański*, „Polityka” 2000, nr 7, s. 50-52.
- Kilar Wojciech, *Gotowanie muzyki dla Polańskiego*, rozm. J. Dziedzic, „Przekrój” 2001, nr 18, s. 17.
- Kilar Wojciech, rozm. M. Kubik, „Gazeta Uniwersytecka” – miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, wyd. specjalne, czerwiec 2000.
- Kolasińska Iwona, *Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod. red. K. Loski.
- Kołodzyński Andrzej, *Autor Widmo*, „Kino” 2010, nr 3, s. 60-61.
- Komeda Krzysztof, *Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik filmowy” 1961, nr 2 (42), s. 35-38.
- Kowalski Andrzej, *Pościg za paranoją*, „Kino” 1988, nr 12, s. 47.
- Kreutzinger Krzysztof, *Lalki Polańskiego*, „Ekran” 1996, nr 3-4, s. 21-22.
- Kubisiowska Katarzyna, *Lokator sam w domu*, „Film” 2000, nr 2, s. 114-117.
- Kurpiewski Lech, *Duże dzieci w matni*, „Newsweek Polska” 2012, nr 3, s. 87.
- Kwiecień Agnieszka, *Powrót do przeszłości i muzyki*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 103 (4.05), s. A9.
- Lissa Zofia, *Problem czasu przedstawionego w muzyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1, s. 23-33.
- Lubelski Tadeusz, *Prawdopodobnie diabeł*, „Kino” 2000, nr 2, s. 8.
- Łaguna Piotr, *Tajemnice chińskiej dzielnicy. O „Chinatown” Romana Polańskiego*, „Kino” 1983, nr 4, s. 25-33.
- Marszałek Rafał, *Polański: samotność, słabość, niewola*, „Dialog” 1967, nr 9, s. 136-140.
- Mętrak Krzysztof, *Jatka Polańskiego*, „Film” 1972, nr 20, s. 6.
- Pietrasik Zdzisław, *Przerwany koncert Pianisty*, „Polityka” 2002, nr 36, s. 58-59.
- Piotrowska Anna G., *Jazz w refleksji kompozytorów pierwszej połowy XX wieku*, „Literatura Ludowa” 2008, nr 6, s. 43-54.
- Pociej Bohdan, *Obecność muzyki*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9-10, s. 271-277.
- Pociej Bohdan, *Uwagi o muzyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 06, s. 126-129.
- Pociej Bohdan, *Widzialne-niewidzialne. Jaką muzykę najwyżej cenię?*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 12-13, s. 276-280.
- Polański Roman, *Kino według Polańskiego*, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9.
- Polański Roman, *Makabra mnie bawi*, rozm. S. Grissemann, „Forum” 2009, nr 40, s. 54-59.
- Polański Roman, *O polskim “Nożu w wodzie” na tle francuskiej nowej fali*, rozm. M. Oleksiewicz, „Film” 1962, nr 12, s. 10-11.
- Polański Roman, *Polacy. Żydzi. Niemcy*, rozm. A. Michnik, M. Beylin, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 121 (25-26.04), s. 4.



- Polański Roman, *Robię filmy, które mówią prawdę*, rozm. S. Szadowiak, „Film” 1980, nr 2, s. 13.
- Polański Roman, *Spotkanie z Romanem Polańskim*, rozm. E. Królikowska, „Film” 1981, nr 14, s. 2.
- Pomostowski Piotr, *Jazzowość filmu – filmowość jazzu. O muzyce Krzysztofa Komecy w filmach krótkometrażowych Romana Polańskiego*, „Images” 2012, vol. X: *Microcosm*, red. W. Otto, A. Szpulak, nr 19, s. 95-103.
- Rakowiecki Jacek, *Polityczny thriller Polańskiego*, „Film” 2010, nr 9, s. 92.
- Rywin Lew, *Nie strzelać do „Pianisty”*, rozm. I. Cegiełkówna, „Kino” 2002, nr 09, s. 12-13.
- Sadowska Małgorzata, *Czy Oliver to Roman?*, „Przekrój” 2005, nr 40, s. 62-63.
- Sadowska Małgorzata, *Warszawski nokturn*, „Film” 2001, nr 6, s. 96-103.
- Saramonowicz Andrzej, *Koncert na czarnych klawiszach*, „Przekrój” 2002, nr 37, s. 8.
- Schaeffer Pierre, *Element pozawizualny w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 45.
- Sobociński Witold, *Filmuję tak, jak się gra jazz*, rozm. I. Stanisławska, „Kino” 1994, nr 9, s. 10-12.
- Sobolewski Tadeusz, *Dickens Polańskiego bez Happy Endu*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 227 (29.09), s. 15.
- Sobolewski Tadeusz, *Dzielo bezstronne*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 123 (28.06), s. 4.
- Sobolewski Tadeusz, *Swoimi słowami. Pianista*, „Kino” 2002, nr 7-8, s. 74.
- Socha Jakub, *„Rzeź”*. *Słowny ping-pong*, „Film” 2012, nr 1, s. 79.
- Sowińska Iwona, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 76-84.
- Sowińska Iwona, *Od poradników po narracje prowincjonalne. Krótki przewodnik po piśmiennictwie o muzyce filmowej*, „Ekran” 2013, nr 5 (15), s. 74-79.
- Strugała Tadeusz, *Nuty na każdą sekundę*, rozm. J. Marczyński, „Rzeczpospolita” 2002, nr 207 (05.09), s. A9.
- Syska Rafał, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, w: *Film noir*, seria: *Studia filmoznawcze*, Wrocław 2010.
- Szczerba Jacek, *Bóg go ukarał i oddał w ręce kobiety*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 261 (08.11), s. 26.
- Szpilman Andrzej, *Andrzej Szpilman. Syn Pianisty*, rozm. P. Sztompke, „Film” 2002, nr 9, s. 51.
- Szpulak Andrzej, *„Wieczór” Edwarda Żebrowskiego – autorska kopia*, „Images” 2012, vol. X: *Microcosm*, red. W. Otto, A. Szpulak, nr 19, s. 81-87.
- Śliwińska Anna, *„Pianista” – obraz getta w filmowym języku Romana Polańskiego*, „Images” 2011, vol. IX: *(Over)using the Holocaust. Part II: Echoes*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 17-18, s. 53-68.
- Śliwińska Anna, *Wariacje jazzowe w kinie młodych gniewnych*, „Images” 2011, vol. VII: *Dancing Muses*, red. K. Kozłowski, nr 13-14, s. 205-210.
- Walentyńowicz Barbara, *Kompozycje barw i dźwięków. Witkacy i zjawisko chromestezji*, w: *Kolor w kulturze*, pod. red. Z. Mocarskiej-Tycowej i J. Bielskiej-Krawczyk, Toruń 2010, s. 91-96.
- Wróblewski Janusz, *Widmo Romana*, „Polityka” 2010, nr 8, s. 12-13.
- Zarębski Konrad J., *Rzeź*, „Kino” 2012, nr 1, s. 73-74.
- Zmudziński Bogusław, *Krótkie filmy Polańskiego oglądane po latach*, „Film na Świecie” 1993, nr 2, s. 76-80.

Zmudziński Bogusław, *Teatralny wymiar twórczości filmowej Romana Polańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87-88, s. 99-112.

### Strony internetowe

[www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204](http://www.broadwayworld.com/article/MODERN-MUSIC-MASTERS-Alexandre-Desplat-Talks-TWILIGHT-HARRY-POTTER-CARNAGE-Polanski-More-20111204), [dostęp online: 15.03.2015].

[www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent](http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=sarde-ent), [dostęp online: 07.11.2014.]

[www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire](http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=locataire), [dostęp online: 20.08.2014]

[www.festivalfocus.org/news.php?uid=1289](http://www.festivalfocus.org/news.php?uid=1289), [dostęp online: 20.08.2014].

[www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=156), [dostęp online: 25.10.2013].

[www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=245](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=245) [dostęp online: 25.01.2014].

[www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=520](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=520), [dostęp online: 20.11.2014].

[www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=762](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=762), [dostęp online: 19.08.2014].

[www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537](http://www.filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1537), [dostęp online: 03.04. 2015].

[www.fusion.pl/piotriwicky/bazg\\_vangelis.html](http://www.fusion.pl/piotriwicky/bazg_vangelis.html), [dostęp online: 28.11.2014].

[www.gazeta.us.edu.pl/node/241231](http://www.gazeta.us.edu.pl/node/241231), [dostęp online: 20.01.2015].

[www.improvizacja.com.pl/wp/harmonia-w-muzyce-jazzowej-historia](http://www.improvizacja.com.pl/wp/harmonia-w-muzyce-jazzowej-historia), [dostęp online: 02.03.2014].

[www.komeda.pl](http://www.komeda.pl), [dostęp online: 20.09.2011].

[www.kritzerland.com/rppirates.htm](http://www.kritzerland.com/rppirates.htm), [dostęp online: 26.10.2014].

[www.muzykafilмова.pl/recenzja,259,ninth-gate-the.html](http://www.muzykafilмова.pl/recenzja,259,ninth-gate-the.html) [dostęp online: 23.01.2015].

[www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944](http://www.soundtracks.pl/reviews.php?op=show&ID=944) [dostęp online: 15.03.2015].

### Filmy w reżyserii Romana Polańskiego

*Rozbijemy zabawę* (1957)

*Dwaj ludzie z szafą* (1958), muz. Krzysztof Komeda

*Lampa* (1959), muz. Krzysztof Komeda (charakter wykonawczy)

*Gdy spadają anioły* (1959), muz. Krzysztof Komeda

*Gruby i chudy* (1961), muz. Krzysztof Komeda

*Ssaki* (1961), muz. Krzysztof Komeda

*Nóż w wodzie* (1961), muz. Krzysztof Komeda

*Najpiękniejsze oszustwa świata (Diamentowy naszyjnik)* (1964), muz. Krzysztof Komeda

*Wstręt* (1965), muz. Chico Hamilton

*Matnia* (1966), muz. Krzysztof Komeda

*Nieustraszeni zabójcy wampirów* (1967), muz. Krzysztof Komeda

*Dziecko Rosemary* (1968), muz. Krzysztof Komeda

*Tragedia Makbeta* (1971), muz. Third Ear Band

*Co?* (1973)

*Chinatown* (1974), muz. Jerry Goldsmith

*Lokator* (1976), muz. Philippe Sarde

*Tess* (1979), muz. Philippe Sarde

*Piraci* (1986), muz. Philippe Sarde

*Frantic* (1988), muz. Ennio Morricone

*Gorzkie годы* (1992), muz. Vangelis

*Śmierć i dziewczyna* (1994), muz. Wojciech Kilar  
*Dziewiąte wrota* (1999), muz. Wojciech Kilar  
*Pianista* (2002), muz. Wojciech Kilar  
*Oliver Twist* (2005), muz. Rachel Portman  
*Autor Widmo* (2010), muz. Alexandre Desplat  
*Rzeź* (2011), muz. Alexandre Desplat  
*Wenus w futrze* (2013), muz. Alexandre Desplat