

Widzę muzykę

Z Zygmuntem Koniecznym rozmawia Łukasz Maciejewski

Napisał Pan (nie licząc etiud i filmów krótkometrażowych) muzykę do pięćdziesięciu pięciu filmów fabularnych – od „Słońce wschodzi raz na dzień” (prem. 1972), po „Pornografię” (2003).

Naprawdę tyle tego było? Nie wiedziałem. Kiedy zaczynałem swoją przygodę z filmem, dzięki „Piwnicy pod Baranami” i piosence Ewy Demarczyk, byłem uważany za kompozytora modnego. Propozycji miałem więcej niż czasu, który mógłbym tym projektom poświęcić.

W ciągu jednego roku potrafił Pan stworzyć muzykę do czterech, pięciu różnych tytułów.

Wtedy w ogóle kręciło się w Polsce mnóstwo filmów. Wielu zwyczajnie nie pamiętam. Dzisiaj, kiedy filmów powstaje znacznie mniej, mam komfort, żeby nad każdym pochylić się w skupieniu, cyzelować szczegóły.

Przed naszym spotkaniem przejrzałem roczniki rodzimej prasy filmowej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i odniosłem wrażenie, że figura kompozytora w krytycznej recepcji filmu stała wówczas na marginesie sukcesu bądź porażki filmu. Owszem, pisano o Kilarze, wspominano o Koniecznym, ale tylko mimochodem, przy okazji omówienia tytułu. Tymczasem dzisiaj najpopularniejsi kompozytorzy muzyki filmowej są medialnymi gwiazdami.

Z satysfakcją zauważam, że odkąd muzyka filmowa stała się tak modna, przestała być mało słyszalnym tłem w trzecim planie, a zaczęła współopowiadać historie. Z drugiej strony irytuje mnie kupczenie muzyką filmową: bo w modzie na soundtracki chodzi tylko o merkantylny aspekt, żeby sprzedać jeszcze jeden produkt, zarobić więcej pieniędzy. Często muzyka wydawana na soundtrackach nie nadaje się do słuchania: w filmie spełnia swoją rolę, ale na płycie już nie. Moda na soundtracki jest czymś sztucznym, nieprawdziwym.

Dotknęliśmy fundamentalnych pytań o istotę muzyki w filmie. Czy ma być tylko funkcjonalna, kontrapunktująca narrację, czy także estetycznie, samoistnie doskonała? I dalej: czy ma wyrażać ciągłość tradycji muzycznej czy też kreować nowe horyzonty muzycznej tożsamości? Pytań tego rodzaju jest więcej, ale jednoznacznej odpowiedzi pewnie i tak od Pana nie usłyszę.

Mam swoje zdanie: dla mnie muzyka filmowa jest logiczna, poprawna i artystycznie usprawiedliwiona tylko wtedy, kiedy jest związana z obrazem, uzupełnia to, co jest w filmie. Integralność jest najistotniejszym warunkiem korelacji struktury muzycznej ze strukturą opowiadania filmowego.

Czy struktura muzyczna może zaszkodzić filmowi? Znamy przykłady filmów, w których świetna skądinąd muzyka osłabiła wszystkie pozostałe elementy dzieła.

Wybijały ambicje kompozytorskie mogą oczywiście okazać się dla filmu zabójcze. W filmie wszystkie elementy muzyczne muszą być bowiem dopełnieniem tego, co widzimy na ekranie, ale i tego, co słyszymy. Nie ma miejsca na mistrzowskie popisy.

Jest za to miejsce na autorską pokorę, bo – jak rozumiem – umiejętnością komponowania muzyki do filmu jest, według Pana, umiejętnością trafienia w odpowiednie proporcje wyzyskiwanych w filmie środków wyrazu.

To jest podstawa artystyczna każdego filmu: wszystkie środki wyrazu powinny być wspólne dla aktorów, dla inscenizatora, scenografa, kompozytora. Jeżeli któryś z tych elementów jest przesadzony, film się nie uda, jeżeli natomiast wszystkie składniki zostaną dopełnione perfekcyjnie, można mówić o twórczym spełnieniu.

W Pana najciekawszych partyturach jest rozległa przestrzeń, która zdaje się transcendować spoza kadru. Osobną kategorią jest umiejętność pisania przez Pana muzyki pod dialog, pod aktora.

Rzeczywiście, piszę muzykę pod ekspresję typu aktorskiego. Od początku byłem zwolennikiem współczesnej interpretacji tekstu. W aktorze zawsze jest coś nieoczekiwanego, a śpiewacy są przewidywalni.

Zapis muzyczny sprzed, powiedzmy, dwustu lat, jest o wiele dokładniejszy niż zapis interpretacji literatury dramatycznej.

No właśnie – w dużym przybliżeniu wiemy, jak śpiewało się za czasów Mozarta w operze, ale czy wiemy, jak aktorzy interpretowali tekst za Szekspira? W muzyce mamy rytm, bliskość dźwięku, mamy technikę wokalną, w tekście są słowa dramatyczne, mamy tylko słowa. Słowa, których interpretację można odpowiednio kształtować, budować, wyzyskując dezynwolturę wynikającą z niewiedzy albo z niedokładnej wiedzy o XIX-wiecznych, XX-wiecznych matrycach interpretacyjnych.

A w którym momencie zrozumiał Pan, że specyfiką twórczości Zygmunta Kocińskiego będzie właśnie taki odważny punkt wyjścia: że muzyka interpretuje tekst, a nie odwrotnie. Pana pierwszym sukcesem w teatrze była muzyka do „Świecznika” Alfreda de Musseta w reżyserii Mieczysława Górkiewicza z 1962 roku.

Dopiero przy pracy nad *Świecznikiem* zrozumiałem, na czym polega specyfika kompozytora teatralnego. Uświadomiłem sobie, że potrafię dobrze wyczuć proporcje: ile muzyki powinno zawierać się w przedstawieniu, jaka ma być jej struktura i jaka zależność muzyki wobec tekstu, także wobec obrazu w teatrze.

W kinie i w teatrze rzadko decyduje się Pan na muzyczne cytaty. W „Krajobrazie po bitwie” (1970) Wajdy zacytował Pan „Cztery pory roku” Vivaldiego, oraz „Poloneza As-dur” Chopina, w „Ucieczce z kina wolność” (1990) Marczewskiego „Requiem” Mozarta.

Niechętnie sięgam po cytaty – jeżeli w ogóle się pojawiają, są najczęściej wynikiem trudnego kompromisu z reżyserem. W przypadku tych dwóch filmów,

od początku wiedziałem, że Wajda chce Vivaldiego, a Marczewski *Requiem*. Nie było żadnej dyskusji. Wprawdzie przekonywałem Marczewskiego, że chętnie spastiszowałbym Mozarta, i zrobiłbym to dobrze, ale chyba mi nie uwierzył.

Niezależnie od rzadkich w końcu cytatów, każda z Pana partytur ma autorski stempel. To zawsze jest Konieczny – charakterystyczny styl, który można rozpoznać od pierwszych akordów.

To dobrze i źle zarazem.

Dlaczego źle? O indywidualnym, niepodrabialnym stylu marzy każdy artysta. Mówią, że ciągle się powtarzam.

Nie można zestawiać Pana muzyki z „Jańcia Wodnika” (1993) z „Pornografią”, tak jak nie sposób kojarzyć piosenek Ewy Demarczyk z Pana muzyką do „Sztukmistrza z Lublina” Singera w reżyserii Szymona Szurmieja.

Mnie się też wydaje, że się ciągle rozwijam. Osoby pozytywnie do mnie nastawione twierdzą, że są w moich partyturach elementy, które zapowiadają mój styl, ale też z każdym filmem, spektaklem, pojawiają się elementy nowe, wcześniej nie eksplorowane. Złośliwi mówią natomiast, że ciągle piszę muzykę do tego samego filmu. Trudno usatysfakcjonować wszystkich.

Jest w Pana muzyce (także w piosenkach) linearność – spleatanie i rozplatanie linii melodycznych rysowanych różnymi barwami instrumentów.

Skąd się to bierze? To trudne pytanie, bo opowiadanie o sobie wiąże się zawsze z ryzykiem megalomanii: chociaż zabrzmiało to dosyć brutalnie, uważam, że aby stworzyć siebie, trzeba choć trochę siebie znienawidzić. W sztuce takie podejście przynosi profity. Im bardziej chciałbym dotknąć czegoś nowego, tym mocniej zmuszam się do nienawiści do tego tematu. Komponuję z zemsty. I podkreślam, że najważniejszy jest tekst, któremu wszystkie środki muzyczne zawsze zostają podporządkowane. Nawet ewidentnie instrumentalne fragmenty są wprowadzeniem do tekstu, wprowadzeniem w sens słów.

To transformacja artystyczna losów w muzycznej formie, w – jak u Hanslicka – „Tonenbewegte-Form”.

Człowiek – bohater filmu, bohater sztuki, ale i widz, pojawiają się u mnie w zmiennych rytmach dramatycznych perypetii.

I w splocie kilku światów: świata kina i świata dramatu, świata aktora i widza, kompozytora i reżysera.

Najbardziej fascynujący jest dla mnie proces kształtowania materii muzycznej w taki sposób, żeby – skojarzona z tekstem – przedstawiała ludzkie historie, dramaty, charaktery.

I mówi to kompozytor, który konsekwentnie podkreśla, że muzyka w filmie ma być niesamodzielną, ma dopowiadać, ilustrować obraz filmowy.

Ilustracja, dublowanie środków wyrazu w filmie nie kojarzą mi się najlepiej. Dwa podstawowe błędy, które czasami popełniają kompozytorzy piszący muzykę



Krajobraz po bitwie, reż. Andrzej Wajda (1970)

Lawa, reż. Tadeusz Konwicki (1989)





Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)

Jak daleko stąd, jak blisko, reż. Tadeusz Konwicki (1971)



do filmu, to właśnie popadanie w ilustracyjność, albo – z drugiej strony – w obojętność względem obrazu. Pracuję na antypodach tych metod. Z reguły najpierw oglądam film, jeszcze bez muzyki i próbuję odnaleźć w sobie widza, który powiedziałby mi, czego w nim brakowało, jaka muzyka byłaby niezbędna. Potem zapisuję jako kompozytor to, co zrozumiałem wcześniej jako widz.

Często antycypuje Pan fakturę muzyczną obrazu, stosuje kontrast znaczeniowy.

To prawda, stosuję muzyczny kontrast, który powinien być wzięty ze struktury obrazu, a potem – również przez obraz – zaprzeczony. W *Pornografii* Kolskiego, w finałowej scenie samobójstwa Fryderyka słyszymy wpadający w ucho leitmotiv filmu. Na tym polega właściwe, moim zdaniem, użycie kontrastu – nieprzystający do dramatycznej sytuacji fragment muzyczny jest wewnętrzną pamięcią Fryderyka. Jego użycie w tym momencie miało sens.

Lubię też antycypować pewne sytuacje, ale te zabiegi muszą mieć uzasadnienie w fabule. Na przykład, jeżeli na chwilę przed rozpoczęciem sceny, której akcja rozgrywa się w kościele, usłyszymy patetyczne organy – będzie to zabieg artystycznie uzasadniony, ale tylko wówczas, kiedy będzie to film poetycki. W realistycznym obrazie taka antycypacja zubożyłaby wręcz treść filmu.

Właśnie w kinie poetyckim odnalazł się Pan najpełniej. Bardzo cenię Pana muzykę do filmów Tadeusza Konwickiego: „Jak daleko stąd, jak blisko” (1971), „Doliny Issy” (1982), „Lawy” (1989).

Przypominając sobie czasami filmy Konwickiego, czuję się tak, jakbym czytał jego książki. Konwicki jest wybitnym gawędziarzem, cudownie opowiada: rozbudowanymi kadencjami, meandrycznymi skojarzeniami, tym swoim miłym, lekko schrypniętym głosem. Efektownie mówi i wspaniale pisze, a jego filmy były pochodną tego pisarstwa.

Gdzie usłyszał Pana Konwicki, w „Piwnicy pod Baranami”?

W „Piwnicy”. Konwicki ceniał moje piwniczne piosenki, podobala mu się zwłaszcza *Samotność* – duet Ewy Demarczyk i Mikięgo Obłoińskiego, opowiadał mi potem, że usłyszał w tej melodii niezwykłą emocję łączącą się z tekstem piosenki i to zdecydowało, że zaproponował mi napisanie muzyki do *Jak daleko stąd, jak blisko*.

W opublikowanym przed dwoma laty wywiadzie-rzecz z Tadeuszem Konwickim, „Pamiętam, że było gorąco” (autorzy: Katarzyna Bielas, Jacek Szczerba), autor „Lawy” mówił: „...nie jestem jakoś bardzo samoświadom muzycznie, ale mogę kategorycznie powiedzieć, co na mnie działa, a co nie”.

Czasami bywałem ze mnie zadowolony. Napisałem muzykę do *Jak daleko stąd, jak blisko* i wymyśliłem sobie, że ważną funkcję w tym filmie będzie pełniło powracające co jakiś czas długie, zawodzące *lamentoso* – ten lament rymował się z całą, także literacką, twórczością Konwickiego, choćby z *Sennikiem współczesnym*, w którym w tonacji lamentu pisarz dotykał polskich kompleksów. W *Jak daleko stąd...* miał to być lament wobec sytuacji, połączony z rozamiętywaniem historii i miłości w wymiarze prywatnym, osobistym. Zaproponowa-

tem Konwickiemu stworzenie *lamentosa* z wykonywanym przez chór *glissando* – płynnym przejściem od jednego dźwięku do drugiego. Był zadowolony.

To zawołanie chóru dało w „*Jak daleko stąd, jak blisko*” zupełnie nieoczekiwaną przestrzeń. Pamiętam też napisaną przez Pana piosenkę z tego filmu zaczynającą się od słów: „*Ja wiem, ja wiem, że tak się stanie*”.

Lamentoso chóru było zamierzone jako ponadczasowy płacz nad Polską, ale i nad własnym życiem, to są tematy-fetysze Konwickiego, które u niego są katalizatorami emocji i zdarzeń. Pracując nad *Jak daleko stąd, jak blisko*, Konwicki rozumiał, że jego operowanie czasem musi nałożyć się na moje i że ja pójdę jeszcze dalej: skontrapunktuję to muzycznie, choćby przez tę pogodną w gruncie rzeczy piosenkę, przez *lamentoso*.

„*Jak daleko stąd, jak blisko*” to szczytowe osiągnięcie Pana współpracy z Tadeuszem Konwickim. Wielkie wrażenie robi też scena ślubu w cerkwi z przetworzonymi zaśpiewami prawosławnymi: od *crescendo* po krzyk.

Tak pan uważa, że to była moja najlepsza muzyka u Konwickiego? Trudno mi polemizować, ale sam najmilej wspominam pracę nad *Doliną Issy*. Miała w znacznie większym stopniu mój kompozytorski znak, była wyzwaniem. A przywołanej przez Pana sceny w cerkwi nie lubię.

O ile współpraca z Tadeuszem Konwickim to już, zdaje się, czas przeszły dokonany, o tyle trwająca od trzynastu lat Pana artystyczna przyjaźń z Janem Jakubem Kolskim ciągle zaskakuje – dowodem nagrodzona na festiwalach w Gdyni i na belgijskim *Flanders Film Festiwal* muzyka do „*Pornografii*”.

Pod koniec lat osiemdziesiątych operator dźwięku Bogusia Kłopotowska, powiedziała mi, że jest w Łodzi taki młody, bardzo ambitny i dynamiczny człowiek, który chciałby się ze mną spotkać.

Kolskiemu towarzyszę od debiutu – *Pogrzebu kartofla* (1990), ale nigdy nie była to współpraca na śmierć i życie. Kolski zmienia kompozytorów, ja pracuję z innymi twórcami, ale to bardzo dobrze, tak powinno być – nowi ludzie, nowe filmy, nowe spotkania. Od pierwszej rozmowy wiedziałem jednak, że jest to reżyser ze sprecyzowanym dekalogiem twórczym. Że warto mu zaufać. Nie pomyliłem się, chociaż zdarzają się nam trudne momenty, na przykład nie uczestniczyłem w zgrywaniu muzyki do *Grającego z talerza* (1995), efekty były widoczne.

Dotykamy drażliwego problemu: jako autor muzyki do filmu jest Pan współodpowiedzialny za jego ostateczny kształt. Tymczasem nie ma specjalnych regulacji prawnych pozwalających pracującym w naszym kraju kompozytorom wgląd w ostateczny kształt tego, jak muzyka zabrzmi na ekranie.

To bolesny temat. Oczywiście siłą napędową filmu jest jego reżyser i on ma też niekwestionowane prawa do dzieła. Niemniej ani operator, scenograf, kostiumolog, kompozytor, ani pozostali twórcy współuczestniczący w kreacji dzieła, po zamknięciu produkcji nie mają właściwie żadnych praw artystycznych o filmie.

Nie jest to chyba wyłącznie polski problem. Michael Nyman zaproszony przez Greenaway'a na premierę „*Książę Prospera*” usłyszał swoją partyturę znacznie

znieskształconą przez akordy elektroniczne. To był finał jego wieloletniej współpracy z twórcą „Kontraktu rysownika”.

Niestety, nieraz zdarzało mi się przeżywać podobny stres. Nie mając możliwości uczestniczenia w montażu, udźwiękowianiu filmu, kilkakrotnie doświadczałem przykrych niespodzianek. Okazywało się, że to, co było przeze mnie ściśle zaprojektowane, wskutek działań montażowych zostawało wycięte bez litości dla faktury muzycznej. Skutki nieobecności kompozytora przy montażu bywają aż nazbyt widoczne.

Czy Zygmunt Konieczny, autor kilkuset piosenek, słucha muzyki popularnej?

Mody, trendy, style i nazwiska zmieniają się tak szybko, że już dawno przestałem za tym nadążać.

Kogo słucha Pan zatem dla przyjemności?

Klasyki, przede wszystkim klasyki – tej szeroko rozumianej, preferuję okres późniejszy od Beethovena do końca XIX wieku.

Pretekstem naszego spotkania była sygnowana Pana nazwiskiem muzyka filmowa, ale nawet gdyby nie napisał Pan ani jednej partytury filmowej czy teatralnej i tak w powszechnej świadomości zostałby pan kompozytorem Ewy Demarczyk. Powroty kolejnych pokoleń muzyków do tych klasycznych piosenek są najlepszym dowodem na to, że została w nich osiągnięta pełnia – harmonijne współlistnienie wykonania, tekstu i muzyki.

Ciągle dostaję płyty z nowymi wersjami *Grande Valse Brillante*, *Karuzeli z madonnami*, czy *Pocałunków*. Cieszę się nawet z tych mniej udanych wersji, ponieważ są potwierdzeniem ich żywotności.

Kiedyś opowiadał Pan, że inspiracją faktury muzycznej tych piosenek była aura „Piwnicy pod Baranami”, panująca tam atmosfera.

Tak było ze mną zawsze. Muzyka przychodzi do mnie z obserwacji, z obserwacji kawiarnianego zgiefku, ale i z egzaltacji naturą. Mój węzeł słuchu jest blisko węzła wzroku. Widzę obrazy Malczewskiego czy też szczególnie mi bliskiego Wyspiańskiego. Widzę muzykę.

Rozmawiał
ŁUKASZ MACIEJEWSKI