

Muzyka i efekty akustyczne w filmach Andrzeja Wajdy okresu szkoły polskiej

PAWEŁ MACKIEWICZ

Badaczowi, który zechce prześledzić jakąś część twórczości Andrzeja Wajdy – kilka chociażby filmów – już u zarania przedsięwzięcia przyjdzie borykać się z oporami materiału poddawanego obserwacji. Chodzi tu o trudności metodologiczne, pojawiające się nieuchronnie wówczas, gdy mamy do czynienia z większą liczbą Wajdowskich obrazów, twórczość ta bowiem w żadnej fazie pracy artystycznej autora nie wykazuje (jak sądzimy) skłonności do stabilizacji ideowej czy zwłaszcza formalnej; jest raczej ciągłym poszukiwaniem, pozbawionym widoków na ściśle zdeterminowany rozwój estetyczno-intelektualnym produkt finalny. Podobna konstatacja odpowiada, jak się wydaje, nie tylko – globalnie – dorobkowi twórcy *Popiołu i diamentu*, lecz również rozmaitym poziomom struktury poszczególnych dzieł. Dotyczy też ich warstwy muzycznej, znacznie komplikując metodologię jej badania. Już bowiem analizując materiał pochodzący z okresu polskiej szkoły filmowej, zauważamy, że reżyserowi towarzyszy plejada kompozytorów, z których dwóch (Andrzej Markowski – *Pokolenie*, *Popioły* oraz Tadeusz Baird – *Lotna*, *Samson*) współpracowało z Andrzejem Wajdą dwukrotnie, pozostali zaś (Jan Krenz – *Kanał* i Bohdan Bieńkowski – *Popiół i diament*) komponowali – w tym czasie – do jednego zaledwie filmu. Można by więc pokusić się o diachroniczne spojrzenie na wczesne filmy z lat 1955-1965, potraktować je – mając w pamięci, że od realizacji *Pokolenia* do *Popiołów* upływa dekada – jako obfitujący w przeobrażenia myśli artystycznej odcinek historii filmu. Nie bez szans powodzenia, jak wolno przypuszczać, byłaby również próba synchronicznego opisu omawianego dziesięciolecia, opartego na wyszukiwaniu pewnych konstant, punktów wspólnych tak w tkance artyzmu dzieł, jak i ich warstwie ideowej (tu, pisząc o muzyce i efektach akustycznych, skupimy się na tej pierwszej). Wreszcie trzeci sposób postępowania badawczego, jaki dopuszcza, naszym zdaniem, przedstawiany materiał – jednocześnie sposób charakteryzujący się najbardziej arbitralnym (autorskim) doбором wątków tematycznych: wyodrębnianie pewnych ważkich zagadnień z diachronii okresu (np. leitmotywu, muzyki symfonicznej, piosenki popularnej) połączone z ich eksplikacją jako koherentnej (synchronicznej) całości.

Ponieważ żadna z wymienionych metod, stosowana w izolacji od pozostałych, nie jest w stanie zapewnić jasności i wyczerpującego charakteru wykładu na temat roli muzyki i efektów akustycznych w twórczości Andrzeja Wajdy z lat polskiej szkoły filmowej, zdecydowałem się dokonać *sui generis* kompilacji powyższych, opierając się na pierwszej (wykorzystującej diachronię procesu histo-

rycznego) metodzie, by tam, gdzie uznam to za korzystne – przeprowadzać porównania między kolejno analizowanymi filmami. Stąd podział niniejszej części pracy na pięć podrozdziałów, z których każdy odpowiada tematycznie warstwie dźwiękowej wybranego filmu.

I

W warstwie muzycznej *Pokolenia* odnaleźć i nazwać można bardzo różnorodny – zarówno pod względem ilości, jak i jakości wykorzystanych ingrediencji – konglomerat składników muzycznych. Bogactwu form (instrumentalnych najczęściej) towarzyszy – i szczególną przejrzystości, rzec by można: prostotę nadaje – zbieżność funkcji pełnionych przez elementy muzyki. Choć, jak powiedzieliśmy, przeróżnych proveniencji, są one podporządkowane realizacji jednej zwłaszcza funkcji artystycznej – ilustrowaniu rzeczywistości filmowej. Rzeczywistości zresztą niezwykle szeroko rozumianej, nie chodzi tu bowiem o zwykłe sprowadzenie dźwięku do wymiaru dramatycznego. Ilustracja dźwiękowa dotyczy nie tylko samego świata zewnętrznego, „opowiada” jakoby (również) wewnątrz bohaterów, uzupełnia narrację filmową. Jest komentarzem do odbieranych wzrokowo wydarzeń. Ale i to nie wszystko – muzyka i efekty akustyczne są też formą wypowiedzi *implicite* na tematy ideowe, włączają się czynnie w rozważania nad sugerowanymi w filmie zagadnieniami intelektualnymi. Chwilowo zostawmy ostatni typ odwzorowania, interesują nas dwie – prymarne – „rzeczywistości”. Będzie więc tu miejsce na muzykę immanentną i transcendentną, kontrapunkt i synchronizm wizualno-dźwiękowy. Uprzedzając niejako wnioski, powiemy jednak, że w warstwie dźwiękowej *Pokolenia* wyraźnie prym wiedzie realizm, tak w montażu z obrazem, jak i pod względem charakteru wyobraźni rządzącej tkanką muzyczną. Wolno chyba dopatrywać się dwóch co najmniej powodów podobnej koncepcji udźwiękowania (lepiej może powiedzieć „umuzycznienia”) filmu: programowych wręcz związków z założeniami artystycznymi realizmu włoskiego i – przy świadomości, że *Pokolenie* jest pierwszym filmem fabularnym zrealizowanym przez Andrzeja Wajdę – początków samodzielnej pracy zawodowej reżysera. Pracy, dodajmy, podejmowanej w pełni rozkwitu „epoki” filmowej ilustracji symfonicznej i pierwszych eksperymentów zmierzających do pogłębienia intensywności oddziaływania muzyki w kinie.

Relacje z konwencjami realistycznymi, a nawet, rzec by można, klasycyzmem, odnajdujemy chociażby w wyrazistej koncepcji quasi-literackiego trójpodziału genologicznego w obrębie warstwy muzycznej *Pokolenia*: sposoby istnienia ilustracji muzycznej i efektów akustycznych, różniących się dynamiką, skomplikowaniem aranżacji, wykorzystaniem (lub nie) melodyczności, barwą – to tylko niektóre, najbardziej oczywiste, wyznaczniki jakości dźwięku w filmie – sugerują, że w obrazie Wajdy konstrukcje dramatyczne (właśnie w sensie literackim), narracja epicka oraz liryka są konstytuowane przez *conditio sine qua non* – muzykę. I odwrotnie, muzyka jest wyraźną implikacją świata widzianego. Dlatego niekompletnym w znacznej mierze, niedoceniającym wielopoziomowości struktury stworzonej przez Markowskiego i Wajdę sądem skłonni byłibyśmy nazwać wypowiedź Barbary Mruklik. *Muzyka [w Pokoleniu – dop. P. M.] obywa się bez symfonicznej aranżacji, opierając się na muzyce na wpół ludowej i na starych pieśniach z czasów powstań narodowych; również instrumenty są tu*

„nieważne”, proste, pojedyncze – muzyka ta brzmi jak echo serca lub jak pogłos myśli, rodzi się wewnątrz bohaterów i mieści się całkowicie w strukturze ich świata¹. Rzecz jasna analizę tę przytaczamy nie w celu zanegowania jej jedynie, ale jako punkt wyjścia w rozważaniach nad stroną dźwiękową *Pokolenia*. Wydaje się bowiem, że owo szczególnie współdziałanie muzyki immanentnej z transcendentną, migracje elementów przynależnych tak do jednej, jak i do drugiej – migracje w obu kierunkach („wnętrze bohaterów – struktura świata”), dotyczą w równym stopniu relacji między rzeczywistością a jej muzyczną ilustracją, oraz bohaterów, którym, co podkreśla Barbara Mruklik, towarzyszy cała gama popularnych pieśni i piosenek. Nie sposób jednak nie sprostować: owszem, w *Pokoleniu* występuje aranżacja symfoniczna i – właśnie ze względu na skłonność do ascezy (w artystycznym wyrazie) – aranżacja, ściślej: notacja instrumentalna odgrywa w całym filmie niebagatelną rolę.

Wielostronną egzemplifikację poczynionych uogólnień znajdziemy już w scenie inauguracyjnej, w prologu. Muzyka, z początku kontrapunktowa (kontrapunkt asocjacji), transcendentna – jest *sui generis* elementem wspierającym ekspozycję dramatyczną akcji. Na tym etapie można mówić o zawiązaniu węzła wydarzeń przez epicką opowieść. „Narracyjną” wolno też nazwać muzykę, po raz pierwszy zaczynamy się zastanawiać, czemu służą ustawiczne zmiany motywów i aranżacji. Dodajmy, że zmiany te zachodzą bardzo płynnie, wręcz niezauważalnie w świadomości odbiorcy. Introdukcja, budująca sens i cel prologu *Pokolenia*, ilustrowana jest brzmieniem – amelodycznym zresztą, co dodatkowo oddala uwagę od muzyki, kierując ją ku słowom narratora² – instrumentów dętych, zrazu zwykłej fujarki (gra na fujarce może zapewne kojarzyć się z codziennością chłopaków z przedmieścia; może uliczni muzycanci poświęcają jej tyle czasu, co Stach i Kostek zabawie z nożem – to już ślad kontrapunktu materialnego), by urosnąć do notacji na pełny skład orkiestry dętej. Wykorzystanie tego samego typu instrumentalizmu ułatwia niepomniętą płynność w zmienności aranżacji. „Narastanie” muzyki odwraca zainteresowanie od narracji filmowej, zwraca je ku rozwojowi wątku dramatycznego, można się zatem spodziewać scen o proveniencji (tu również: genologii) dramatycznej. Kulminacją prologu będzie – *fortissimo* – synchronia obrazu i dźwięku przejeżdżającego pociągu. W scenie z pociągiem zrezygnowano z muzyki, oddalałaby nas od miejsca akcji – trafniej było zastąpić ją efektami akustycznymi. Strukturalnie więc narracja, także muzyczna, odegrała rolę przygotowania do sceny dramatycznej (w której ginie przecież jeden z bohaterów), ta zaś ilustrowana jest synchronią realistycznie (głośno!) oddanych efektów akustycznych.

Kolejna scena, która może zainteresować „zawartością” dźwiękową, ma miejsce w szynku, tuż po ucieczce Stacha z torowiska. Odślawiają się ciekawe antytezy sceny „kolejowej”. Dochodzimy do przekonania, że muzyka, odpowiednio amplifikowana, jest w *Pokoleniu* naturalną towarzyszką suspense. W miejscach, gdzie toczy się zwyczajne, prozaiczne życie (a szynk do takich miejsc należy), muzyka ma prawo milczeć. W barze słyszymy odgłosy rozmów i picia. Wreszcie zaczyna grać akordeon – kojarzony jednoznacznie z ulicą i ludycznością – konstruuje kontrapunkt naturalny. Tu nie usłyszymy muzyki transcendentnej, dźwięk winien podkreślać klimat lokalu. Swojskości dodaje melodia, w filmie Wajdy niemal nicobecna na poziomie kontrapunktu asocjacji i antytezy.

Scen obfitujących w odkrywczе wejścia muzyczne jest w *Pokoleniu* bez liku. Proporcje narzucone niniejszej pracy uniemożliwiają autorowi dłuższe zatrzymywanie się nad każdą z nich. Spróbujmy raczej zwięzłej analizy całości niż opisu kolejnych cząstek. Już przy scenie obrazującej śmierć Kostka była mowa o dramatotwórczej roli muzyki. Jak się wydaje, w momentach odpowiadających szczytowi dramatycznemu (lub przynajmniej w sekwencjach węzłowych dla semantyki filmu) można się natknąć na elementy – rzekomo nieobecnej, a w istocie mniej wyrazistej, bo wpisanej w realizm codzienności (także naturalizm dźwiękowy) – muzyki symfonicznej. W prologu słyszeliśmy skład ograniczony do instrumentów dętych (ich barwa licowała z miejscem akcji, torowiskiem), innym razem symfonizm towarzyszy Stachowi w pracy w warsztacie, budując *suspense*, zwłaszcza w chwili sięgania po ukryty pistolet. Prócz wyraźnego klawesynu ucho z łatwością rozróżni nisko brzmiące (basowe) smyczki oraz – częste w wojennych tematach Wajdy – kotły, równie mocno odczuwalne w wyrazistej aranżacji z fortepianem w „bohaterskiej”, nasuwającej skojarzenia z gatunkiem westernu, scenie pożegnania Sekuły i jego wejścia do getta. Z kotłami, wzmocnionymi lirycznym brzmieniem kłarnetu, zetknijemy się w finale sceny, w której Jasio odmawia schronienia żydowskiemu zbiegowi. Powolne uderzenia kotłów będą sugestywną ilustracją wyrzutów sumienia, przeradzających się w dręczący żal – „grany” na (bitych pałeczkami) bębnach i fortepianie³. Nasuwa się konstatacja, iż u Markowskiego i Wajdy sceny wzniesień dramatycznych nader często (muzycznie) dopełniane są przez instrumenty typowo dynamiczne – przypomnijmy uwagi o bezmelodyjności muzyki *Pokolenia* – perkusyjne, dęte. Znaczące – ale jedynie tło stanowią dla nich instrumenty „tematotwórcze”. Z kronikarskiego obowiązku dodajemy, że wyżej opisywane sceny strukturalnie wykorzystują kontrapunkt asocjacji.

Są w *Pokoleniu* inne jeszcze sekwencje wznagające napięcie. Muzycznie (i dramatycznie) najciekawsze mają wspólny mianownik – ich bohaterem jest Krone, Kordianowski romantyk. Sceny te opowiadają historię jego ewolucji duchowej, poczynawszy od wykorzystującej muzykę transcendentną sekwencji z powieszonymi. Można wyśledzić w niej wyraziste analogie ze znakomitymi scenami polskiego filmu, np. pogrzebem Jurandowej z *Krzyżaków*⁴ – najazd kamery na twarze Jasia i stojących obok ludzi, czy też podobnie – na marsowe oblicza Jurandowych wojów. Kotły i uderzenia mieczów o tarcze w *Krzyżakach* – kontrapunkt asocjacji z użyciem aranżacji na kotły, sekcję dętą i smyczki w filmie Wajdy. Muzyka z elementami symfonicznymi ilustruje gwałtowność i głębię uczuć patrzących w scenie *Pokolenia*. U Forda jest podobnie – choć panuje tam synchronizm dźwięku i obrazu.

Aranżacja symfoniczna wręcz z kakofonią w scenie (lub raczej sekwencji) ucieczki Kronego przed Niemcami. Jest to zarazem część *Pokolenia* najbliższa tzw. muzyce samoistnej, nijak bowiem przeprowadzić nie da się przekonywającej egzegezy prób polifonicznych; pomimo zachowania „programowej” amelodyczności, widz (i słuchacz) wychwytuje zawiązujące się (jednocześnie) linie melodyczne, które topią się w powodzi dźwięków, by tym samym dać szansę kolejnym próbom.

Za kulminację dramatyczną, a jednocześnie scenę ukazującą wtórność (wręcz!) obrazu wobec dźwięku, należy uznać fragment, w którym Jasio zabija

oficera niemieckiego. Zupełnie brak tu muzyki, są jedynie efekty akustyczne: odgłos dzwonka u drzwi (kilkakrotnie), brzęk szkła, bicie zegara – wszystko inkrustowane ciszą tak, by stworzyć atmosferę niepewności, oczekiwania. Dodatkowo kontrapunkt materialny zastępuje się – jeden raz – synchronizmem (dźwięk zegara). Zegar z Murzynem zatrzymuje akcję i ta retardacja odkrywa przed widzem prawdę o konstrukcji psychicznej wykonawcy wyroku.

Cisza – co oczywiste – panuje również tam, gdzie wypowiedane są racje ideologiczne: Sekuła rozmawia ze Stachem, Dorota przemawia na zebraniu komunistów. Ta cisza jest ostrożnością. Nie będzie jej natomiast w scenach z Dorotą i Stachem, tu warstwa muzyczna okaże się tyleż obfita, ile nieskomplikowana. Poznają się przed kościołem, w którym odbywa się ślub, rozmowie towarzyszy więc – „za sprawą” kontrapunktu naturalnego – muzyka Mendelssohna. Jeszcze bardziej liryczny (zaznaczmy – to już trzeci rodzaj filmowej „genologii”) charakter ma niemiecka pieśń wysłuchana (synchronicznie) w mieszkaniu Doroty. Pieśń owa zresztą, w konstrukcji filmu, spina wyrazistą klamrą historię miłości dwojga młodych: pojawia się ponownie, ściślej zaś motyw z niej zapożyczony, w scenie aresztowania bohaterki. Tym razem kontrapunkt nazwiemy antytetycznym.

Na poły lirycznej proveniencji są pozostałe pieśni wykorzystane w *Pokoleniu*. Przykładem muzyki immanentnej jest litania śpiewana przez kobiety pod figurką Matki Boskiej, poprzedzająca spotkanie Jasia z uciekinierem z getta. Niczym wojenna ballada brzmi popularny okupacyjny zaśpiew („Teraz jest wojna...”), będący nadto hasłem dla „towarzyszy” w kanałach. Pełnią liryzmu – ale i nutą spełnionego tragizmu brzmi wreszcie subtelny muzyczny fragment w aranżacji na skład symfoniczny, kończący scenę finałową *Pokolenia*.

II

To są ostatnie godziny ich życia – mówi w prologu *Kanału* narrator, po chwili ciszy słysząc werble, odzywają się karabiny maszynowe. Poczucie finalności jest jakby wpisane w temat i poetykę filmu, wydaje się efektem epatowania widza śmiercią, także duchową zagładą, rozkładem, bezsilnością. Wszystkie te pojęcia (czy lepiej: procesy) otrzymują ekwiwalent w warstwie dźwiękowej, której – co zrozumiałe – stawia się w *Kanale* specyficzne wymagania.

W filmie Wajdy (ontologicznie) muzyka pełni rolę *sui generis* środka układu współrzędnych, łączy bowiem nie dwa nawet, lecz cztery światy. Na planie psychologicznym spaja rzeczywistość zewnętrzną bohaterów z ich światem wewnętrznym, zaś eschatologicznie buduje pomost między dotykającą makabrycznością otoczenia a imponderabiliami – indywidualnie przedstawionej – wiary każdej z postaci. Przekładając powyższe uwagi na język estetyki, powiemy, że w *Kanale* muzyka i efekty akustyczne są spoiwem dwóch poetyk, a tym samym filozofii: naturalizmu i nadrealizmu. Przy czym zaznaczyć należy, iż polaryzacja, jaką dałoby się przeprowadzić na podstawie obrazu (dwie części filmu: „naziemna” – „podziemna”), niezupełnie odpowiada koegzystencji poetyk w obrębie warstwy muzycznej, gdzie znacznie więcej trudności przysporzyłoby dokonanie stanowczego podziału między nimi.

Muzyka – by użyć określenia z rozdziału I – istnieje w *Kanale* totalnie, jest wszędzie, a jej źródłem mogą być odgłosy walki, przypadkowo zasłyszana roz-

mowa o nieuświadomionej treści, prymitywny instrument, nawet ludzkie ciało. Dźwięk to najbardziej nieodstępny fragment rzeczywistości (w pewnych warunkach słyszy się także przez sen), muzyka jest zarazem pierwotną, elementarną potrzebą człowieka – sposobem na wyrażanie możliwie najskrzyniejszych uczuć, jak strach czy radość. Co więcej, stanowi ona nie tylko „luksus” formy, pozwalający „oddać” emocje, trzeba jednocześnie uważać ją za przymus: łatwo zamknąć oczy, by nie widzieć, cofnąć rękę, by się nie sparzyć, uwolnić się od słuchu – nie sposób. W podobnym osaczeniu żyją bohaterowie *Kanału*, z tą różnicą, że dla nich cała rzeczywistość jest „przymusem słyszenia”, są skazani na jej totalny odbiór, wbrew własnej woli. Brutalizm doświadczenia rodzi zaś określone reakcje, tak ekstrawertyczne, jak introwertyczne. Psychologizm ów rzutuje na strukturę artystyczną filmu: otoczeni wojną i walką – których wyrazem jest dźwięk immanentny – bohaterowie objawiają niekiedy psychodeliczne, innym razem terapeutyczne pragnienie muzyki. Technicznie – muzyki transcendentnej⁵.

To, co napisaliśmy o proveniencji i motywacjach dźwięku w *Kanał*, można odebrać jako implikację efektów akustycznych osaczających Zadrę i jego żołnierzy: tupot kroków, odgłosy marszu, biegu, strzały, detonacje stają się niemal niepostrzeżenie właściwą muzyką, tworzą one – w globalnej skali filmu, jak i w pojedynczych scenach – rodzaj metrum, którego zachwianie uwalnia dysonans. Sceny batalistyczne, nie bez szczególnego znaczenia dramaturgicznego, przeplatają się w części „naziemnej” kilkakrotnie, ich obecność dopełnia motywacji psychologicznych postaci, współtworzonych również za pomocą dźwięku. Akustyka wojny miesza się zresztą z brzmieniem instrumentalnym: w introdukcji filmowej, na przykład słyszymy amelodyczną muzykę, budującą napięcie (monumentalne brzmienie fortepianu, kofy), spodziewamy się synchronicznych (z obrazem) odgłosów walk, ale w tym momencie przewidziano – kontrastujący z oczekiwaniami widza – prolog. Przedstawianie przeżywających swe „ostatnie godziny” ilustruje zaznaczający się na tle ciszy daleki odgłos rogu, anachronizm przywołujący na myśl wielowiekową tradycję walk w obronie kraju. Po prologu uderza nas fala filmowej współczesności – wojna.

Bywają też mniej skomplikowane, a być może bardziej jeszcze sugestywne kontaminacje warstw dźwiękowych – scena, w której Mądry wynosi spod ostrzału ранego Koraba. Graniu salw w najbliższej odległości towarzyszą dwie, podkreślające niepewność sytuacji, linie melodyczne. Niepokój wzmacnia dodatkowo aranżacja – antytetyczne motywy są odgrywane przez smyczki i instrumenty perkusyjne. To jakby barokowy kontrapunkt, tym razem *stricte* muzyczny, sugerujący spotkanie dwóch światów przynależnych żołnierzom (rannemu i pomagającemu mu): świata siły, vitalności oraz świata grożącej śmierci.

Jednak w *Kanał* dźwięk, poza wywoływaniem przeczuć quasi-eschatologicznych, niesie przede wszystkim ciężar egzystencjalny. Nie ma potrzeby przekonywać, że obraz harmonii wewnętrznej bohatera – artystycznie – może odmalowywać cisza. Tejże ciszy – w znacznym stopniu – w filmie Wajdy brak, osobliwie w partiach dialogowych. Chociaż rozmów postaci, nawet monologów, nigdy nie nazwiemy rozbudowanymi, a raczej szczątkowymi, to regułą wydaje się umiejscowienie ich na kontrastującym lub homologicznym tle dźwiękowym. Tło natomiast może wykorzystywać kontrapunkt materialny, mogą nim być, na



Popiół i diament, reż. Andrzej Wajda (1958)



Lotna, reż. Andrzej Wajda (1959)



przykład, głosy żołnierzy, rozmawiającego ze zwierzchnikiem Zadrę. Porucznik ironicznie wyraża się o śmierci: „umierać po polsku”. A słowa te zyskują pewien uniwersalizm – odnoszą się przecież do (słyszanej, więc obecnej w myślach Zadry) grupy. Innym razem naturalną odmianę kontrapunktu rozpoznajemy w dźwiękach nalotu – tu efekty akustyczne implikują dalszy tok dramatyczny (Zadra: *Znaleźli sposób na nas*): pada rozkaz ewakuacji do kanałów. Tragizm odebrania tego rozkazu ilustruje muzyka transcendentna, oscylująca wokół asocjacji⁶ – dochodzi nas złowrogo brzmiąca fuga.

Fugi organowe brzmią w filmie kilkakrotnie, teraz już synchronicznie – upodobał je sobie Artysta. Są równie złożone, jak jego własna osobowość, a – wolno się domyślać – bardziej jeszcze skomplikowane od przerażającej rzeczywistości. Fugi odtwarzane z doskonałością formalną i ładunkiem ekspresji przenoszą Artystę w odmienny, skrajnie apragmatyczny świat. *Pustka – nawet teraz klekę puste dźwięki. Jestem impotent, wyrobnik. To jest prawdziwa tragedia*. Wyznanie to pozwala się domyślać, że – maniackalna, co prawda, u Artysty – potrzeba muzyki tkwi w każdym z żołnierzy. Potrzeba owa rodzi się w ciele i duszy; muzyka, która stąd bierze początek, nosi piętno autoteliczności, bo życie trzeba jakoś porządkować. Choćby – nieświadomie – obdarzając je ekwiwalentem w postaci dźwięków.

To właśnie terapeutyczna funkcja muzyki – była o niej mowa. W ruinach, gdzie zatrzymują się powstańcy, znajduje się fortepian. Na zasadzie odruchu, a może chcąc zagłuszyć huk wojenny, Mądry namawia Artystę na recital; ten gra Etiudę c-moll „Rewolucyjną” Chopina, improwizuje, idąc za gustami żołnierzy. Sięga po popularne przed wojną tanga by, co znamienne, zakończyć w rytmie marsza żałobnego. Wszystko to w pełnej niemalże synchronii wizualno-dźwiękowej; prawie niezmiennie obserwujemy postać i twarz Artysty. Trudno się oprzeć odczuciu, że ta muzyka jest grana przeciwko wojnie (i „jej” akustyce), a jednocześnie próbuje ją ośwoić.

Swoją funkcję terapeutyczną muzyka (dźwięk) bezpowrotnie traci w kanałach. I tutaj, globalnie, proces ten wiąże się z ilustrowaniem świata postaci. Rzeczywistość kanałów zatraciła bowiem wszelkie związki z ludzkim życiem „na powierzchni”, dźwięk będzie więc zaledwie naturalną konsekwencją szoku epistemologicznego, jaki stał się udziałem powstańców. Warunki panujące pod ziemią jednym każą skupić siły do batalii o życie, innych pchają w oblęd. *Jaka wspańska akustyka* – mówi Artysta po wejściu do kanału. I rzeczywiście, nie-trudno zauważyć, że nawet mowa ludzka zyskuje tu całkiem nową, naturalistycznie oddaną głębię. Synchronizm splata się z dźwiękiem transcendentnym, gdy Michał cytuje fragmenty *Piekieła* Dantego, muzyka z psychodelicznego zupełnie brzęczenia przechodzi w dynamiczną, z wyraziście – kotłami – bitym metrum; całość zaś łączy się techniką kontrapunktu asocjacji z obrazem tłoczących się ludzi, zduszonymi krzykami i nawoływaniem wewnątrz kanału.

Kilka scen dalej Stokrotka i Korab słyszą motyw muzyczny wygrywany na okarynie⁷. Krzyżują się tu dwa kontrapunkty, asocjacji i naturalny, gdyż pochodzenie dźwięków jest ambiwalentne – są one ilustracją lęków obojga młodych, jak też i znakiem, że zbliża się Artysta. To drugie znaczenie muzyki nasuwa się raczej widzowi, który pamięta rozstanie Michała z Halinką i Mądrym. Jego oblęd można zarazem nazwać odrodzeniem, czego symbolem jest (kontrastujący żywo z fortepianem i organami) sam instrument – okaryna.

Dla pozostałych bohaterów muzyka – transcendentna – nie będzie jednak zwiastunem odrodzenia, lecz klęski. Wyływa ona, jak się rzekło, z ciała człowieka; jest leniwa, niemelodyczna, jednostajna. Jakby odpowiadała falom mózgowym gorączkującego. Brak dynamiki, niekontrolowane, kakofoniczne amplitudy wysokości – wszystko to oddaje paranoidalny strach, samotność, załamanie wiary. We frenetycznej scenie z pułkownikiem muzyka ta amplifikuje efekt jęków rannego: *To możliwe, żeby tak wyl człowiek?* – pyta Zadra.

Cisza, pożądana na planie realistycznym – Korab kaszle na pierwszej barykadzie, czym sprowadza atak Niemców – w (transcendentnej) ilustracji muzycznej staje się złowroga. Powiedziano, że cisza – absolutna, nie „ilustrowana” muzyką – jest *Kanałowi* obca, pojawia się jedynie w części końcowej filmu, pełniąc istotną rolę dramaturgiczną, wypełnia rozwiązanie akcji. Halinka popełnia samobójstwo przy zgaszonej latarce, słysząc tylko strzał⁸. Stokrotka i Korab zbliżają się do krat, muzyka cichnie (jak gaśnie nadzieja ocalenia), przy słowach Stokrotki: *Widzę wodę, zieloną trawę...* – odzywa się jedynie wąte brzmienie klarnetu (może oboju?)⁹. Mądry wychodzi w ciszy na powierzchnię, nawet płacze – bezgłośnie, Smukły likwiduje niemiecką pułapkę przy plusku wody o kamienie i własnym wysiłonym oddechu. Wreszcie milczący Zadra wydostaje się na zewnątrz. Cisza zapowiada więc zagładę, ale znamienne iż frenetyczna muzyka powraca wraz z powtórным zejściem porucznika pod ziemię. Od pierwiastków „słyszalnych” i od zagrożenia nie można się w filmie uwolnić.

Kanał bez muzyki byłby tylko dokumentem, z nią zaś jest traktatem (filozoficznym, moralnym, psychologicznym...) o człowieku.

III

Muzyka w *Popiele i diamencie* prowokuje. Nie trzeba szczególnej przenikliwości, by zauważyć, że film – którego akcja rozgrywa się u zarania PRL-u – „wypełniony” jest muzyką wpisaną już w tradycję narodowej kultury: sięga się tutaj po utwory Chopina, pieśni partyzanckie¹⁰, a nawet, sugerujące ciągłość życia w dwudziestoleciu i latach czterdziestych, przedwojenne tanga. Całość niejednorodnego dziedzictwa, cytowanego w warstwie dźwiękowej, zostaje poddana reinterpretacji, by ostrze muzycznego (lub szerzej: dźwiękowego) „komentarza” wskazywało trudne pytania zarówno odbiorcy, jak i – na poziomie fikcyjnym – samym bohaterom. Dźwięk wpisuje się zatem w proces intensyfikacji, tym bardziej znamiennej, że wykorzystano w *Popiele...* zwłaszcza immanentną jego odmianę.

Warstwa ta zmusza do myślowych i emocjonalnych reakcji od inicyjalnej sekwencji zdarzeń w filmie Wajdy – śpiew ptaków ilustruje krwawe wypadki chybionego zamachu na Szczukę, jasna barwa ich głosu, wiosna (początek maja) licuje z narodzinami nowej „niepodległości”. Kontrapunkt ptasiego brzmienia ustępuje jedynie strzałom Maćka – rodzi się kontrast nie tylko dźwięku i obrazu (trupy pobitych kamera pokazuje w niezmienionym tle dźwiękowym), również butnego zachowania Chełmickiego przed i – nieprzytomnego wręcz – po zamachu. Co więcej, Szczuże stojącemu nad pomordowanymi towarzyszy niezmienione „ptasi” motyw. Od pierwszych chwil spina on losy dwóch bohaterów, wydaje się zrównywać zasady ich kondycji egzystencjalnych.

Na analogicznie wydobywane kontrasty w *Popiele...* zwrócimy jeszcze uwagę. Teraz przenosimy się do hotelu, dokładniej zaś do baru – swoistego centrum

wydarzeń dramatycznych znacznej części filmu. Muzyka – zrazu, wydawałoby się, stwarzająca (jako „wata dźwiękowa”) naturalny dla tegoż miejsca klimat – wykorzystująca rytmy tanga (rzec by można – muzyka „bankietowa”), wprowadza spokój i... sposób zachowania *incognito*. Tak konstruowane tło wydobywa wszelkie, przemyczone do warstwy dźwiękowej, symptomy załamania dramatycznych. Tango zresztą łączy różne przestrzenie „hotelowe”, muzykę – opartą na kontrapunkcie naturalnym – słychać niekiedy w pokojach Chełmickiego i Szczuki. Muzyka wreszcie (o owych załamaniach mówiąc) swoją nieciągłością podkreśla semantycznie „migotliwe” efekty akustyczne – w scenie przybycia komisarza tango cichnie na ułamek sekundy, zza okna dobiega płacz. Pomysł ten powraca, kiedy Andrzej upomina Maćka (*Zginęli niewinni ludzie...*) – tu jednak argentyńskie rytmy ustępują dochodzącym z ulicy chóralnym śpiewom żołnierzy radzieckich. Skontrastowanie konieczności wojennej i mordu na niewinnych oddaje ambiwalencję emocjonalną, jaka stała się udziałem bohaterów. Swoisty intelektualizm tej sceny zbliża ją – po raz pierwszy, a naszym zdaniem, nie ostatni w filmie – do Brechtowskiego efektu obcości ¹¹. Zaznaczmy jednak: wydobywa go (konkretna) warstwa muzyczna ¹², nie szukamy go w rozterkach moralnych Andrzeja i Maćka.

Skoro o Brechcie wspomnieliśmy –

*I poszli szaleni, zażarci,
i poszli zabijać i mścić,
i poszli jak zwykle uparci,
jak zawsze z honorem się bić.*

– pieśń ta, wpisana w strukturę muzyczną (i fabularną) *Popiołu*, wykazuje analogie z songami autora *Matki Courage*. Pieśni powstańcze zajmują bowiem uprzywilejowane miejsce w warstwie dźwiękowej filmu: wyróżniają się zdecydowanie na tle tang, a nawet poddanych degrengoladzie utworów klasycznych. Specyfikę tak konstruowanego świata przedstawionego wykorzystuje „song”: w scenie palenia „zniciży” – opartej na dominującym kontrapunkcie materialnym – słyszymy *Czerwone maki na Monte Cassino*. Ładunek emocjonalny, jaki pieśń przynosi Maćkowi, ujawnia krzykliwy kontrast między reakcją tegoż a odbiorem *Maków* przez resztę słuchaczy. Dla nich to zaledwie jeden z walców.

Choć niezmiernie już bliska efektowi obcości, jeszcze nie ta scena będzie w filmie typową, jak sądzimy, jego realizacją. Dostzegamy ją raczej w finalnej sekwencji balu, prowadzonego przez Kotowicza, pokazywanej korespondencyjnie z obrazem postrzelenia i śmierci Maćka. Wyraźnie antypodyczne dwie rzeczywistości, młodego żołnierza i bawiących się gości, uderzają od początku sceny. *Muszę wyjechać* – zwierza się Krystynie Chełmicki, synchronicznie dobiegają rozmawiających odgłosy dzikich hałasów, śmiech. Absurd sekwencji wzmagają dodatkowy Chopin (Walc nr 9 A-dur) zaordynowany przez konferansjera. Dźwięk właśnie każe odróżnić „prawdziwe” losy Chełmickiego od – tworzącego efekt obcości – bachicznego teatru świętujących. Narastaniu tegoż efektu służy kakofoniczne zupełnie rozwijanie tematu A-dur, u kresu którego orkiestra podejmuje metrum poloneza ¹³. Jednocześnie, jakoby symultanicznie, obserwujemy przedśmiertne zmagania Maćka, wypełnione jego jękiem i głosami ptaków na

wysypisku. Pominięte przez nas tropy interpretacyjne uzupełniamy wypowiedzią Stanisława Ożimka: *Scena z tańca przy karykaturalnie zdeformowanych dźwiękach jednego z najbardziej patriotycznie nastrojonych utworów urasta w zestawieniu z charakterystyką jego uczestników – złożonych w większości z ludzkiej „fauny”: karierowiczów i bankrutów oraz różnej maści „filozofów”-mal-kontentów – do wymiarów wielkiej metafory. (...) Odrealniona zarówno w warstwie obrazowej jak i dźwiękowej scena poloneza kojarzy się nieodparcie z tańcem chocholim z „Wesela” Wyspiańskiego. Ma również swoje pokrewieństwo – jeśli sięgnąć do wcześniejszych źródeł wielkiej tradycji romantycznej – z Balem u Senatora w III części „Dziadów”. (...) Skojarzenie z tańcem chocholim nabiera wyjątkowej wyrazistości i temperatury, jeśli porównać obraz poloneza, bardziej ze snu niż z jawy, ze zmysłowo realnym „tańcem śmierci” Mačka o świcie dnia na rozległym wysypisku przy akompaniamencie krakania wron”¹⁴.*

Analizując sceny: początkową i końcową, obie z udziałem Chełmickiego, trudno nie odnieść wrażenia, że *Popiół...* został spięty znaczącą kłamrą akustyczną. Tworzą ją głosy ptaków – skowronków (najpewniej) i wron. Wykorzystano w filmie przynależność owych gatunków do odmiennych kulturowo pól semantycznych.

IV

Niechętnie zajmuję się tym, co nazywa się ilustracją obrazu wprost. Tego typu ilustracyjności staram się w miarę możliwości unikać. Sądzę, że technika poddawanych zabiegom wariacyjnym motywów przewodnich oraz technika kontrapunktu (w stosunku do obrazu) jest ciekawsza i stwarza poważniejsze perspektywy artystyczne – twierdził Tadeusz Baird¹⁵, autor muzyki do dwóch kolejnych filmów Wajdy, *Lotnej* i *Samsona*. Omawiając warstwę dźwiękową pierwszego z nich – na tle wyżej analizowanych dzieł – trzeba zaznaczyć, że muzyka w *Lotnej* w istocie niewiele ma wspólnego z typem artyzmu muzycznego *Pokolenia*, *Kanału* czy *Popiołu i diamentu*. Sumując doświadczenia wyniesione z obserwacji tychże, powiemy, iż warstwa dźwiękowa wymienionych filmów w znacznej mierze służy ilustracji, doprecyzowaniu, wreszcie – poszerzeniu świata realnego (trafniej: realistycznego), podczas gdy *Lotna* będzie przykładem zupełnie nowej (w obrębie opisywanej twórczości) ontologii dźwięku, współtworzącego rzeczywistość mitologiczną w filmie, na równi zresztą – a nawet na jednakowym poziomie semantycznym – z tak obficie stosowanymi w obrazie Wajdy symbolami. Muzyka jest tu bowiem rodzajem symbolu.

Jako taka staje się też immanentną częścią mitu. Spoiwem o wyraźnej sile mitotwórczej, łączącym symbole skupione wokół warstw obrazu i dźwięku, jest leitmotiv, najłatwiej rozpoznawalny (muzycznie) – obok pieśni ułańskich – fragment filmu. Rolę leitmotiwu spełnia pobudka kawaleryjska: oparta na niezmiennym brzmieniu trąbki¹⁶, pojawiającym się w *Lotnej* kilkakrotnie, zawsze w scenach najistotniejszych dla dramaturgii filmowej i powołujących do życia mit. W świat opowieści mitycznej, bliskiej prawom snu i fantazji, wchodzimy drogą filmowej introdukcji – przenoszeni przez motywy pobudki. Jego niezwykłość potwierdza kontaminacja muzyki immanentnej z transcendentną, obok trąbki pojawiają się tematy rogu, oboju, fagotu – budzące się wraz z nią, lecz pozostawiane *in statu nascendi*.

Kulminacją dramatyczną żołnierskiej historii jest scena bitwy. Przeplatana gęsto leitmotivem muzycznym, każe przypuszczać, że dla tejże sekwencji kompozytor ze szczególnym pietyzmem rozwijał w całym filmie temat pobudki. *Począwszy od czołówki parafraza pobudki kawaleryjskiej towarzyszy prawie wszystkim znaczącym scenom – pisze Stanisław Ozimek – tak jest np. w scenie przygotowań i wyruszenia do szarży na czołgi. Natomiast, rzecz charakterystyczna, już w momencie natarcia na wroga ilustracja muzyczna zostaje wyciszona, wreszcie milknie. W tło dźwiękowe wchodzi natomiast odgłosy tętentu kopyt koniskich, najpierw rytmiczne, następnie gubiące takt, potem chaotyczne, spłoszone. Tętent zagłuszają grmiące odgłosy strzałów z czołgowych armat. Dopiero po tragicznej w skutkach szarży powraca motyw trąbki. Sygnał ten wzywa do odwrotu rozproszonych i zdziśiatkowanych jeźdźców*¹⁷. Jest on jednocześnie zwiastunem śmierci Rotmistrza, którego ciało wlecze Lotna. Poza trąbką pobudki muzyka oddaje zaskoczenie i przestach żołnierzy szwadronu, metrum – od bardzo szybkiego – przechodzi stopniowo w wolne (implikujące marsz). Żałobny charakter mają smyczki i zwalniający tok muzyczny ciemno brzmiący fagot. Włączające się w ów tok trąbki przypominają, że dokonał się los żołnierza¹⁸.

Leitmotiv pojawia się w *Lotnej* jeszcze kilkakrotnie, towarzyszy wątkowi śmierci Jerzego oraz – później – *Lotnej* i przejściu Witka przez granicę. Zajmujemy się krótko jedynie tą pierwszą śmiercią, można bowiem odnieść wrażenie, że „zaczyna się” ona i „kończy” brzmieniem pobudki. Jerzy ginie, wybiegając z leśnego schronienia za kłaczą spłoszoną strzałami. Na zasadzie kontrapunktu antytezy słyszana pobudka komentuje ów wypadek, nadając mu dodatkowo piętno absurdu. Mówiąc o „końcowej” ilustracji tej śmierci, wykonanej z pomocą leitmotiv, mamy na myśli scenę pogrzebu Jurka opatrzoną tematem pobudki, grany *largo maestoso* przez róg i fagot (nie trąbkę!). Sekwencja obrazująca tragizm losu podchorążego interesuje nas zresztą nie tylko ze względu na zastosowanie leitmotiv. Przejmująco – i bodaj pierwszy, jeśli nie jedyny raz w filmie – zapada „muzyczna” (wręcz pulsująca) cisza: Witek ogląda pobojowisko pełne martwych ludzi, zwierząt, wreszcie symboli (potargany welon). Kiedy wzrok porucznika (oko kamery) dostrzega zastawiony „małżeński” stół, odzywa się, wzmagająca poetykę absurdu, jątrząca muzyka-komentarz.

Muzyczny motyw przewodni w całym dziele Wajdy spełnia, poza doraźnym „znaczeniem”, szczególną rolę globalną, istotną dla wielu poziomów konstrukcji filmowej. Wolno tu mówić o intensywnie zaznaczonym wymiarze asocjacyjno-informacyjnym, jaki w *Lotnej* ma warstwa muzyczna (a zwłaszcza leitmotiv). Wymiar ów łatwo znajduje konotacje z jakością rzeczywistości mitologicznej stworzonej w filmie. Mamy w nim bowiem do czynienia z odbiciem mitu bohatera, którego powstawaniu towarzyszy częstokroć akustyczny symbol pobudki.

Pamiętamy jednak, iż mit – zwłaszcza bohaterski – posługuje się wielobarwną topiką. Poza scenami heroicznymi, ilustrowanymi pobudką kawaleryjską, koherencję mitu budują sceny zabawy, obozowania, przygotowań do walki, a także miłości żołnierskiej. Tę ambiwalencję losu ułana – pomiędzy obowiązkiem pełnionym „ku chwale Ojczyzny” a życiem po jego wykonaniu – oddają najpełniej, skontrastowane z agresywnym brzmieniem trąbki, liryczne pieśni wojenne: „O mój rozmarynie, rozwijaj się” – w pośpiesznym flircie Jerzego z Ewą. „Jak

to na wojence ładnie" i „Ułani, ulani, malowane dzieci” – kiedy ulani opuszczają wioskę i swych rannych w czasie odwrotu szwadronu – wymienia Stanisław Ozimek. – Niejednokrotnie wprowadzenie w tło muzyczne piosenki jest uzasadnione przez widome dla widza jej źródło – śpiewających ulanów. Piosenki z „Lotnej”, spełniając rolę syntetyzującą wymowę filmu, odwołują się zarazem do sfery emocji i resentymentów widza¹⁹.

Przed wszystkim przecież pieśni żołnierskie przyczyniają się do stworzenia toposu ułańskiego, uczestniczą w budowaniu mitu. W przeciwieństwie do roli, jaką pełniły w *Popiele...* – w *Lotnej* pozbawiono je niemal znaczenia dramaturgicznego, nie podkreślają niczyjej alienacji, lecz wytwarzają szczególną więź (współnotę losów) między herosami. Bohaterowie na koniach i przy szablach są w pieśniach okryci nimbem niezwyczajności wynikłej z własnej ich liczby, jak też faktu, że śpiewy owe będą wkrótce świadectwem pamięci „o tych, których nie ma”.

V

O warstwie dźwiękowej *Popiołów* pisać niełatwo, chociażby ze względu na monumentalne rozmiary dzieła Wajdy i Żeromskiego. W narrację podobnego przedsięwzięcia na ogół wprowadza się pewien rodzaj gry z czasem; rzadko bowiem obszerne powieści, jak również ich ekranizacje, poprzestają na pojedynczej perspektywie czasowej. Także w *Popiołach* prócz czasu linearnego, realistycznego stykamy się parokrotnie z projekcją czasu przeszłego, wspomnieniami, retrospekcją. Proces to o tyle skomplikowany, że retrospekcje owe bywają formą urzeczywistnienia intuicji – pojawiającej się okazjonalnie i bez głębiej zaznaczonej motywacji kauzalnej – a nawet obsesji. Sięgnęliśmy do imponderabiliów temporalności filmowej po to, by móc powiedzieć, że naszym zdaniem w *Popiołach* nie znajdziemy koherentnie zamkniętej warstwy muzycznej. Powodem tego, jak sądzimy, jest niejednorodność świata przedstawionego, zaznaczana dodatkowo przez sposób udźwiękowienia.

Muzykę i efekty akustyczne realistyczne, czy wręcz naturalistyczne, znajdziemy w scenach batalistycznych, przytaczanych *ad hoc* z punktu widzenia uczestniczącego w nich bohatera. Tak np. w bitwie nad brzegami Rawki słyszane na zasadzie kontrapunktu materialnego trąbki i werble imitują atmosferę walki. Słychać (widoczne) wybuchy, wystrzały, komendy. Podniosły styl tejże sceny ma znaleźć przełożenie także na język dźwięku, bo oto sam książę Poniatowski (*za mną, bracia*) poprowadzi tyralierę; u boku arystokraty kroczy Rafał. Zdaje się panować zasada: „im bliżej wodza, tym bliżej muzyki”. Walczących zagrzewa marsz wojenny, z dominującymi werblami i bębniem. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy mamy tu do czynienia z nieskomplikowanym komentarzem autorskim, czy też marsz ów jest częścią muzyki immanentnej – zdarza się jednak, że muzyka milknie i znowu dają się słyszeć jęki rannych, krzyki dowodzących, zgrzyt bagnatów.

Scen batalistycznych w filmie Wajdy znajdziemy bez liku i na poddanie analizie każdej z nich zabraknie tu miejsca. Jest wszakże jedna, której mitotwórca leitmotiv wpisuje się poniekąd w to, co powiedziano o *Lotnej*. Myślimy o scenie pochówku, jaki po serii scen obrazujących zdobycie Saragossy próbuje sprawić swojemu kapitanowi Cedro. Widokowi nagiego ciała oficera towarzyszy dumka żołnierska, ta sama, którą w obozie śpiewali piechurzy w noc poprzedzającą

szturm – pieśń będąca swego rodzaju alegorią losu żołnierza i Polaka (tu chyba tkwi jej wartość jako ewentualnego leitmotivu). Akustycznym tłem dumki jest wyrazisty odgłos wiatru, w scenie nie tylko słyszalnego, ale też widzialnego – zwiewa on żałobną chustę mającą okryć twarz kapitana (tym samym symbolicznie mówi o życiu i śmierci legionisty). Wraz ze zbliżaniem się sceny ku końcowi narasta i coraz głośniejsza staje się muzyka symfoniczna, wykorzystująca motyw omawianej pieśni: żałobny rytm całości, posępna barwa smyczków, wreszcie *fortissimo* w finale oddają jednoznacznie wrażenie żalu.

W poetyce oniryzmu utrzymane są – tak zresztą ich obraz, jak i dźwięk – sceny będące przywołaniem retrospekcji. Od podobnej sekwencji zaczyna się film, słyszymy nienaturalnie głośne cykanie świerszczy będące zapewne projekcją szczegółu, który na włoskiej ziemi nietypowo zajął „narratora” wspomnienia, księcia Gintułta. Obserwując wysiadającego z karety bohatera, słyszymy dalekie bicie w kotły i rozmaite odgłosy perkusyjne dające się traktować jako *sui generis* zapowiedź nadejścia legionistów, a jednocześnie wzmagające *suspense*. Kiedy już słyszymy *Mazurka* (a pojawia się on nagle), zdumiewające staje się prawo, na mocy którego pieśń jest nam dostępna – prawo pamięci Gintułtowskiej: śpiewany a *cappella* hymn znajduje ponadnaturalny rezonans. Brak również jakiegokolwiek akompaniamentu; można odnieść wrażenie, że obraz i dźwięk odbiera ktoś dotknięty gorączką, niezdolny do odbioru obu bodźców na raz. Odrealnione brzmienie *Mazurka* burzy dodatkowo budująca kolejny w scenie kontrast *Marsylianka*.

Nie każda jednak retrospekcja skazuje poetykę sekwencji na brak realizmu. Wspomnienie klęski w Mantui – obok typowego „prześwietłego” obrazu, oznaczającego w filmie przejście w odmienny wymiar czasowy – ilustruje symfoniczna, nieróżniąca się strukturalnie od wykorzystywanej w innych scenach odmiana muzyki. Symfoniczność ta wyraźnie wspomaga narrację – z początku oparta na miarowych, mocnych uderzeniach kotłów, „żołnierskich” fletach i fujarkach wraz z rozwijaną opowieścią „bogaci” się o instrumenty dęte: trąbki, róg, klarnety oraz smyczki. Gdy mowa o poddaniu miasta, muzyka wydobywa tony coraz wyższe. Wzrastające napięcie zostaje rozładowane komendą *Halt!* – aranżacje symfoniczne milkną, słychać samotną piszczałkę. Emocjonalności sceny sprzyja również chorał cicho brzmiący w jej finale (licujący z padającym słowem: hańba).

Niekiedy muzyka staje się dla bohatera niejako szóstym zmysłem – wzmacnia asocjacje między teraźniejszością i własną przeszłością. Funkcję taką pełni – ze względu na powtarzalność zbliżona jeszcze do leitmotivu – piosenka francuska wykonywana przez Krzysztofa i Mary w Cedrowskim salonie. Wcześniej nieobecna, nawet w transcendentnej warstwie muzycznej *Popiołów*, teraz zaczyna być *sui generis* łącznikiem między wrażliwością dwóch przyjaciół; znamienne że jedynie im dostępne jest „komentujące” brzmienie pieśni. „Komentujące” i terapeutyczne, dodajmy, a nadto wspomnieniotwórcze – w przypadku Rafała jej nawiązane tony będą bezpośrednim bodźcem do retrospekcji bolesnej przygody z Heleną i tragicznej śmierci kochanki. Sekwencja to o tyle złożona, że właśnie intymne przeżycia Olbromskiego wydają się poddawać ów fragment muzyczny swoistej uniwersalizacji – wystarczająco skutecznie, by odtąd samo pojawienie się tegoż motywu implikowało odczucie bólu, obraz niewinności cierpiącej nie-

sprawiedliwość. Konstatację tę porównajmy ze sceną rozstrzelania pod murem Hiszpanów wcześniej broniących Saragossy: Cedro zrywa kwitnącą naprzeciw miejsca egzekucji białą różę (oczywisty symbol) i zapach jej przywołuje w nim motyw francuskiej piosenki, przynosząc wspomnienie dawnej czystości. Retrospekcja mija jednocześnie z zapachem kwiatu. Głęboki sensualizm sceny wiąże również dwóch oddalonych od siebie przyjaciół, pod wpływem dźwięku dokonuje się kontaminacja światów Krzysztofa i Rafała, zarówno tych zewnętrznych, jak też najbardziej intymnych. Sekwencje te w sposób szczególny łączą technikę synchronizmu wizualno-dźwiękowego z kontrapunktem asocjacji i antytezy, motyw muzyczny, z początku (w rezydencji Cedrów) przynależny muzyce immanentnej, później uporczywie powraca (wyłącznie) jako cząstka muzyki transcendentnej.

Zakończenie

Kończąc naszą pracę, trzeba wspomnieć o problemie – powiedzmy natury quasi-historycznej – który musi pojawić się przy analizowaniu tak szczególnej dziedziny sztuki, jak film. Dziedziny egzystującej przecież dzięki stałemu rozwojowi techniki, zarówno tej czysto użytkowej, jak również technik (i myśli) artystycznych. O ewolucji, jaka dokonała się od czasów *Pokolenia* do dziś, pisał sam Andrzej Wajda, własną twórczość próbując umieścić we wnętrzu „anonimowego” procesu. Oddajmy zatem głos reżyserowi: *Funkcja muzyki ogromnie się zmieniła w ostatnich latach. Za czasów mojej młodości, 25 lat temu, a i później, gotowy „zmontowany na czysto” film był przez kompozytora oglądany wielokrotnie na stole montażowym. Potem ustalano „wejścia” muzyki. Opisane z podziałem na ujęcia, z podaniem sekund ich trwania. W tym czasie nazywano się to „ilustracją muzyczną” filmu. A ilustracja, jak sama nazwa wskazuje, musiała przylegać do obrazu tak dokładnie, jak ilustracje Gustave’a Dore przylegają do tekstu „Don Kichota”, Biblii czy „Trzech Muszkieterów”.*

Dziś jest inaczej. Kompozytor zabiera się do pracy już w okresie zdjęć, kiedy film dopiero powstaje. Nie inspiruje się gotowym obrazem, lecz towarzyszy reżyserowi w jego przygodzie od początku, na różnych etapach powstawania filmu²⁰.

PAWEŁ MACKIEWICZ

¹ B. Mruklik *Film fabularny. „Pokolenie” – zapowiedź polskiej szkoły filmowej*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 3, pod red. J. Toeplitza, Warszawa 1974, s. 363-364.

² Wyrażnie psychofizjologiczny wymiar ontologii muzyki.

³ Że muzyka ta jest opatrzona psychologicznym „znaczeniem”, być może poświadczy próba – jednej z wielu uzasadnionych – interpretacji: ciężko uderzane kotły odmalowują jakoby odrętwienie wolicjonalne Kronego. Mogą też być symbolem konieczności, fatum, które zawisło nad niezdolnym do podjęcia decyzji chłopcem. A przecież nie jest

on nieczuły – sugeruje lirycznie brzmiący klarnet-współczucie, klarnet-żał. Zwycięża obawa-kotły i – kiedy już wydaje się, że można się z nimi „oswoić” – zmieniają barwę i metrum uderzeń, teraz słychać krócej bite bębny: jatrzą wyrzuty sumienia i przypominają o wyroku, jaki został wydany. Fortepian rozwija i cementuje odczucie bólu. To już nie ilustracja. Ta muzyka to piekająca świadomość zaprzaństwa, która jest udziałem bohatera. O podobne „wyobrażenia” muzyczne nie byłoby w filmie trudno.

⁴ *Krzyżacy*, reż. Aleksander Ford, muz. Kazimierz Serocki.

- ⁵ Bez znaczenia wydaje się tu fakt, że spora część – *a priori* przypisanej świadomości i podświadomości bohaterów – muzyki jest, być może, tylko komentarzem autorskim. W równym stopniu będzie bowiem ilustracją rzeczywistości, w której partycypują postacie.
- ⁶ Bliska jednocześnie muzyce samoistnej.
- ⁷ Powtarzalny zresztą w tej części filmu. Można by powiedzieć, że motyw ów zyskuje prawa leitmotivu.
- ⁸ To, obok sekwencji z umierającym pułkownikiem, najbardziej sugestywne, charakterystyczne dla udźwiękowienia filmu Wajdy i Krenza zastosowanie kontrapunktu naturalnego.
- ⁹ Kontrapunkt antytezy.
- ¹⁰ Nie ma bynajmniej sprzeczności między uwagami o pieśniach jako dziedzictwie kulturowym i ich współczesnym, niemal z akcją filmu, powstawaniem. W *Popiele...* należy bowiem, moim zdaniem, rozróżnić dwie funkcje muzyki, ilustrującą i mitotwórczą, związaną szczególnie z osobą Maćka Chelmicznego i sytuacją egzystencjalną, w której znajduje się bohater.
- ¹¹ Nawiązując do tejże kategorii estetycznej, powiemy, że jest jeszcze jedna, antyestetyczna wobec wyżej przywoływanej, scena z czerwonoarmistami – śpiewający batalion mija spacerujących Maćka i Krysię. *Boże, jakie życie może być piękne...* – mówi Maciek. W obrębie synchronicznie oddanej sceny wyraźnie przedstawia się kontrast ról żołnierza i cywila – nie sposób jednak mówić o efekcie obcości, pieśń żołnierska jest realistycznym elementem fikcji filmowej.
- ¹² Lub jej brak. Częstym zabiegiem artystycznym w *Popiele* będzie wyciszenie muzyki i efektów akustycznych w partiach dialogowych. Rozmowa – skonstruowana z resztą sceny – pozbawiona sugerującego motywację postaci dla muzycznego, sprawia wrażenie cytatu z zapisu kronikarskiego (albo reportażu). Artystycznie odcina się od dźwiękowo ilustrowanych sekwencji sąsiednich (właśnie – intelektualizacja).
- ¹³ Powiedzieliśmy: orkiestra, czy rzeczywiście ona? Oznaczałoby to, że w scenie mamy do czynienia wyłącznie z muzyką immanentną, tymczasem jej psychodeliczny – przynajmniej momentami – charakter każe przypuszczać, iż wykorzystano tu również kontrapunkt asocjacji lub nawet zabieg komentarza autorskiego. Pisząc tak, posłużyłem się więc uproszczeniem.
- ¹⁴ S. Ozimek *Konfrontacja z Wielką Wojną*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4, pod red. J. Toeplitza, Warszawa 1974, s. 53.
- ¹⁵ Wypowiedź Tadeusza Bairda przytaczam za S. Ozimkiem, dz. cyt., s. 65.
- ¹⁶ Niekiedy autor aranżacji wzbogaca ją o kontrapunktowe brzmienie innego instrumentu dętego.
- ¹⁷ S. Ozimek, dz. cyt., s. 65-66.
- ¹⁸ Przedstawiony komentarz muzyczny sytuuje się najbliżej kontrapunktu asocjacji.
- ¹⁹ S. Ozimek, dz. cyt., s. 66.
- ²⁰ A. Wajda, *Muzyka, a nie ilustracja muzyczna*, w: A. Wajda, *Podwójne spojrzenie*, Warszawa 1998, s. 68-69.



Lota, reż. Andrzej Wajda (1959)