

Akord à rebours. O muzyce i „duchowej inteligencji” w filmie *Interstellar* Christophera Nolana

ABSTRACT. Lisiecka Katarzyna, *Akord à rebours. O muzyce i „duchowej inteligencji” w filmie Interstellar Christophera Nolana* [*À rebours chord. On music and “spiritual intelligence” in Christopher Nolan’s movie Interstellar*]. “Images” vol. XXVIII, no. 37. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 177–205. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.37.11.

The essay aims to reveal the role of music in the movie *Interstellar* by Christopher Nolan and its significance in creating an artistic message that relates to the love myths characteristic of European culture and art. The orientation point is the Tristanic myth and the project of musical dramaturgy by Richard Wagner, the founder of the concept of music being the significant layer in a Gesamtkunstwerk, a synthesis of the arts, which strongly inspires i.a. cinema. The article ponders possible messages to be decoded from the music in Nolan’s movie: as a “form of a lover’s discourse” (R. Barthes), “significant form” (Suzanne K. Langer), “symbolic form” (E. Cassirer), responsible for shaping the ambience that constitutes an inherent structural part of the movie in the metaphysical cinema genre. The musical solutions applied by Hans Zimmer in the soundtrack to Nolan’s movie do more than merely imply inspiration from Wagner. They also allow for recognition of the polyphonic way of constructing formal and thematic relations between musical themes and the verbal-visual layer of the movie. This refined artistic project aims at a subtly directed confrontation with the nihilistic picture of love that is representative of melancholic-pessimistic images of the condition of human relationships in the modern culture. The analysed main musical theme, called the “à rebours chord” (i.e. anti-Tristan chord), turns out to be an overt musical manifestation of such a counterpunch and becomes a starting point to telling a story that refers to the concept of love which assumes taking action and fighting for the good of your loved ones, as well as the concept of Caritas and unconditional love. The way that the music and sound of the movie are orchestrated is therefore tightly coupled with its semantic and symbolic message, which allows for perceiving the music as a specific “liberation point” of the movie structure. Its function might also be interpreted as a semantic attribute of “a spiritual intelligence”, referring to that which is binding and crucial for the axiological and metaphysical message of the movie.

KEYWORDS: spiritual intelligence, Tristan chord, Wagner, symbolic form, significant form, concepts of love in the Western culture, Caritas, soundtrack of the movie

Film *Interstellar* Christophera Nolana należy do tej grupy intrygujących dzieł filmowych, których zakodowanego przesłania i artystycznego przekazu nie jest w stanie wyczerpać przewidywalna liczba analiz, dlatego niniejszy szkic będzie jedynie głosem w obszernej dyskusji. Jak każde dzieło wielu tworzyw i sztuk, film ten daje się ujmować wciąż z nowej perspektywy, co wnosi kolejne rozjaśnienia pokładów sensu, wpisanych w jego zintensyfikowaną strukturę. Ów głos w dyskusji będzie zatem próbą odpowiedzi na kilka pytań dotyczących relacji występujących pomiędzy planem fabularnym i jego tłem muzycznym, naznaczonych interesującym połączeniem schematu mitycznej

struktury przedstawieniowej – bazującej w warstwie fikcji filmowej na współczesnych odkryciach w skali makro- z zakresu astrofizyki i kosmologii – z artystycznym projektem syntezy sztuk, konsekwentnie przeprowadzonym w zakresie rozwiązań formalnych i ze szczególnym uwzględnieniem muzycznej organizacji czasowo-rytmicznej, jak również tematyczno-ideowej zawartości tego złożonego przekazu[1].

Oba wskazane aspekty interesującego mnie zagadnienia mają swoje zakorzenienie i punkt identyfikacji w ważnym, przełomowym dziele, słusznie traktowanym jako symboliczna cezura istotnych przemian w sztuce współczesnej. Mam tutaj na myśli *Tristana i Izoldę* Richarda Wagnera (1859), którego obecność i wpływ na historię kina jest faktem bezsprzecznym, dawno rozpoznany w stanie badań filmoznawczych[2]. Warto jedynie przypomnieć fakt, że to szczególne dzieło Mistrza z Bayreuth wciąż w żywo i sposób zaznacza swą obecność we wszystkich dziedzinach sztuki, nadal inspirując twórców do eksploracji jego struktury mitycznej, jak również do czerpania splecionych z nią w jedną całość wyrazistych rozwiązań formalno-muzycznych, organizujących przekaz artystyczny w ramę kunsztownej złożonej całości. Wspomnijmy chociażby wyjątkowo wyraziste związki *Tristana* z filmem, jak: *Złoty wiek* (*L'Âge d'Or*, 1930) Luisa Buñuela, *Krzyk kamienia* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991) Wernera Herzoga czy *Melancholię* (*Melancholia*, 2011) Larsa von Triera, by wskazać tylko niektóre z oczywistych nawiązań do Wagnerowskiego arcydzieła na gruncie sztuki filmowej[3].

Szczególny sposób inspiracji Wagnerowskim *Tristanem* w kulturze bywa zarazem często odczytywany jako przejaw i swoisty punkt rozpoznawczy współczesnej kondycji duchowo-egzystencjalnej, który także dziś poświadcza możliwość uchwycenia głębokich mentalnych procesów zachodzących we współczesnym *imaginarium*. Znajdują one swój wyraz w różnorodnych artystycznych światobrazach jako potwierdzenie i projekt samoidentyfikacji odbiorczej, wpisany w przekaz tego typu dzieł. Ów znaczący fakt ciągłej obecności Wagnera w kulturze, a zwłaszcza muzycznej wersji mitu o *Tristanie i Izoldzie*, był wielokrot-

[1] Problematyka funkcji i znaczenia mitycznych struktur przedstawieniowych, bezpośrednich nawiązań do konkretnych mitów, a także do figur bohaterów mitycznych w filmach tego reżysera została w wyczerpujący sposób omówiona przez Patrycję Rojek w obronionej rozprawie doktorskiej pt. *Bohater mityczny w filmach Christophera Nolana* (Poznań 2018) [książka w druku]. Przedstawione tam analizy w dobitny sposób potwierdzają intencjonalne zakorzenienie filmów amerykańskiego reżysera w świecie mitów, ukazując całe bogactwo odniesień i konsekwentnie realizowany przez Nolana projekt artystyczny. Zakłada on osadzenie filmowych opowieści w epickiej tradycji i mitotwórczych zasobach kultury, w tym w tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej. Osobny, rozbudowany rozdział rozprawy doktorskiej

został poświęcony filmowi *Interstellar*, w którym zajmująco zostały omówione i zanalizowane mityczne nawiązania.

[2] Zob. między innymi K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 23–62, rozdział: *Niefilmowe podobieństwo: Kubrick – Wagner*.

[3] Więcej na ten temat zob. między innymi M. Sokalska, *Między miłością a śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” Richarda Wagnera*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 225–239, o nawiązaniach muzyczno-strukturalnych, między innymi w kinie Stanleya Kubricka, zob. K. Kozłowski, op.cit. (tu obszerna bibliografia nt. obecności muzyki Wagnera w filmie).

nie poddany pogłębiającej refleksji i analizie. Na gruncie rodzimych badań wskazać możemy chociażby wydane ostatnio trzy monografie, będące zarzewiem różnorodnych rozpoznań. Są one istotnym punktem odniesienia dla rozważań przedstawionych w niniejszym artykule. Mam na myśli książkę Krzysztofa Kozłowskiego *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk* (Warszawa 2013), w której szeroko rozumiany projekt dramatu muzycznego Wagnera (nie tylko *Tristana*) stanowił ważny punkt wyjścia dla analiz i rozważań o filmach Stanleya Kubricka. Przedstawienie różnych artystycznych inspiracji dziełami kompozytora jest z kolei osią rozbudowanej monografii Małgorzaty Sokalskiej *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (Kraków 2017). Jako szczególnie istotna, w kontekście nawiązań do tristanowskiego mitu, jawi się książka Artura Żywiołka *Tristitia moderna. Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce* (Kraków 2020).

W przywołanych trzech ujęciach podkreślano istotny fakt różnorodności formalnych i treściowych nawiązań do Wagnera w twórczości filmowej, literackiej, muzycznej i filozoficznej, prowadzących do wciąż nowego uobecniania się projektu dramatu muzycznego, dla którego szczególną reprezentacją jest właśnie muzyczna wersja mitu o Tristanie. W rozdziale wstępnym, *Tristitia moderna*, o wymownym – z interesującej nas perspektywy kina sf – tytule: *Vorspiel. Moment dźwiękowej osobliwości*, pisał Artur Żywiołek:

„Wędrówka” tristanowskich topoi, ich różnorakie konfiguracje, repetycje, rewokacje, transpozycje, parodie, parafrazy występujące w licznych tekstach kultury literackiej, muzycznej, plastycznej czy filozoficznej – wszystko to świadczy o istnieniu pewnej antynomii, jaką odznacza się nowoczesna estetyka. W wypadku mitu tristanowskiego napięcie między „starością” a „nowością” jako konstytutywna cecha sztuki romantycznej i późnoro-mantycznej, o czym pisze Edward W. Said, ujawnia tu całą swoją kreacyjną moc oddziaływania. Z jednej strony mamy do czynienia z powtórzeniem archaicznego kulturowego toposu w rozmaitych tekstach kultury, z drugiej zaś – powtórzenie to staje się rzeczywistą nowością^[4].

W jakim stopniu *Interstellar* podejmuje tristanowskie dziedzictwo Wagnera oraz na ile wchodzi z nim w twórczy dialog, poświadczając inspirację ideowo-formalną, ale i zarazem – podejmuje z nim subtelny, choć konsekwentnie zarysowany spór na płaszczyźnie ideowo-filozoficznego przesłania? Oto pytania, które chciałabym potraktować jako punkt wyjścia organizujący refleksję o „dźwiękowej osobliwości” filmu Christophera Nolana.

Już na wstępnym etapie prezentacji tego zagadnienia warto zasygnalizować, że kreacja profetycznej, futurystycznej wizji świata – tak charakterystyczna dla filmów sf – została w *Interstellarze* wzbogacona, albo też, jak można również założyć – zrównoważona – wymowną, **uniwersalizującą kontrą** wobec mitu tristanowskiego, która została

[4] A. Żywiołek, *Tristitia moderna. Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce*, Kraków 2020, s. 68.

głęboko i silnie osadzona w filmowej strukturze opowieści. Dodajmy, za sprawą udziału zabiegów sensotwórczych w warstwie dźwiękowo-muzycznej wprowadzonych przez Hansa Zimmera polemika ta wpisала się arcydzielnie, z najwyższym kunsztem i precyzyjnie zakodowanym przesłaniem w filmowo-muzyczną dramaturgię.

Muzyka i formatowanie nastroju

Przypomnienie kolejnych faz imponującej współpracy obu artystów – Christophera Nolana i Hansa Zimmera – zostanie pominięte w niniejszym studium, jako że przez badaczy jest ten temat bardzo dobrze rozpoznany. Sam sposób współpracy obu twórców, jak i konsekwentnie realizowany przez nich projekt osiągania najwyższej jakości artystycznej filmu są żywym przedmiotem zainteresowań badawczych, podejmowanych zarówno w odniesieniu do kwestii warsztatowych, jak i do arcydzielnych efektów, uzyskiwanych dzięki tej wymianie inspiracji między reżyserem a kompozytorem[5]. Dość wspomnieć, że również w przypadku tego filmu metoda współpracy była silnie nastawiona na odrębność procesów twórczych – Zimmer skomponował własną „muzyczną mapę” do opowieści filmowej w zasadzie na podstawie szkicowych ujęć fabuły i ledwie zarysowanej tematyki[6]. Kompozycje muzyczne były zestawiane na późniejszym etapie produkcji, a nawet dopiero na etapie montażu, z odpowiednimi ujęciami obrazu filmowego. Równoległe do prac na planie zdjęciowym koncepcja ideowa filmu odnajdywała swoje przełożenie w osnowie muzycznej. Warto także podkreślić, że komponowane przez Zimmera ujęcia zostały wydane osobno w formie suit wraz z dookreślającymi je tytułami jako autonomiczny zapis ścieżki muzycznej filmu. Dzięki temu można wczytać się w ich strukturę i poddać formalnej analizie muzycznej. Kompetentnie i rzetelnie zrobił to Paweł Stroiński w swoim studium[7]. Wskazał on na zależności i relacje występujące pomiędzy osobno wydanymi suitami a ich odpowiednikami w filmie, pełniącymi określone funkcje dramaturgiczne, które dookreślały filmowy przekaz.

Podsumowując te ustalenia, warto podkreślić, że warstwa dźwiękowo-muzyczna *Interstellara*, skomponowana przez Hansa Zimmera, podobnie jak w przypadku ich innych wspólnych projektów artystycznych (*Batman – początek*, 2005; *Mroczny rycerz*, 2008; *Mroczny rycerz powstaje*, 2012; *Incepcja*, 2010; *Dunkierka*, 2017) stanowi pełnoprawny, niezbędny element filmowej dramaturgii, konstytuujący sensy równoległe i równoprawne względem obrazowej i werbalnej strony dzieła. Muzyka ma w pełni artystyczną (tj. kreacyjną) moc przekazu tego, co

[5] Zob. między innymi monografię wieloautorską, w której zostały omówione różne aspekty fenomenu filmów autora *Interstellara*: Nolan, red. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017.

[6] Zob. *Interstellar. Original. Motion Picture Soundtrack*, Watertown Music/Sony Classical 2014 oraz film dokumentalny na dwupłytyowym wydaniu

Blu-Ray pt. *Cosmic Sounds of Interstellar*, USA 2015. Ścieżka dźwiękowa filmu znajduje się między innymi na dwupłytyowym albumie, wydanym w ramach edycji *Illuminated Star Projection*.

[7] P. Stroiński, *Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimmera*, [w:] Nolan..., s. 19–31.

niewysłowione wprost, co zaledwie zasugerowane w językowo-wizualnej płaszczyźnie filmu[8].

Silny stopień funkcjonalizacji warstwy dźwiękowo-muzycznej w zakresie ewokowania sensów pozamuzycznych, niełatwych do prostego wyrażenia, jest oczywiście co najmniej pośrednim dziedzictwem Wagnerowskiej filozofii sztuki, w której to – zgodnie z tradycją płynącą od Kanta, Hegla czy Schopenhauera – muzyka zajmuje właśnie najwyższe miejsce względem wszystkich pozostałych dziedzin sztuki i ma jedyną w swoim rodzaju siłę sublimacji i intensyfikacji duchowo-ideowych doświadczeń czy przeżyć, będących – zgodnie z romantycznym projektem twórczym – wyrazem głębokich, najwyższej miary treści metafizycznych. Autor *Tristitia moderna* przypomina, jak wielkie znaczenie dla tego projektu miały zwłaszcza trzy aspekty estetycznego przewartościowania, dokonane za sprawą sztuki Richarda Wagnera: pierwszy – jeszcze pełniejsza absolutyzacja muzyki przeprowadzona w zakresie formy dramatyczno-muzycznej, drugi – przekroczenie systemu tonalnego na poziomie rozwiązań harmoniczych i trzeci – konsekwentne przeprowadzenie projektu techniki leitmotywicznej jako sieci przepływu znaczeń muzycznych, organizujących dramaturgię dzieł teatru muzycznego na nowym poziomie zintensyfikowanego przekazu.

Co istotne, to właśnie tematyczno-formalne powiązanie przez Wagnera działań twórczych w obrębie mitu i struktury dramaturgicznej *Tristana i Izoldy* tchnęło również specyficznie rozumiane nowe życie w obszar tristanowskiego mitu i w procesie recepcji połączyło ów mit już na stałe z muzycznym dopełnieniem, ewokując zarazem na płaszczyźnie muzyki (w szerokim znaczeniu: jako sztuki dźwięków) sensy niesione przez tristanowską opowieść. W obszarze recepcji tej artystyczno-duchowej wymiany szczególnie istotne są zwłaszcza te formalno-ideowe aspekty nawiązań do Wagnerowskiego dramatu muzycznego. Jest to aura dźwiękowa i symboliczne znaczenie przypisywane akordowi tristanowskiemu, a także projekt niekończącej się melodii (*Undendliche Melodie*) oraz zasada stosowania w narracji muzycznych motywów przewodnich. Każda z tych etykiet odsyła do tego wszystkiego, co kunsztowne i co reprezentatywne dla głębokiego splotu idei, formy i tematu mitu w dramacie muzycznym Wagnera. Ten właśnie splot odnajduje po raz kolejny swoją postać i swoiste twórcze przetworzenie w filmie *Interstellar* Nolana za sprawą obecnych w jego strukturze znaczących elementów warstwy muzycznej.

Zanim dokonam pogłębionej analizy zasygnalizowanych związków pomiędzy filmem i muzycznym wyrazem tristanowskiego mitu, chciałabym pokrótce przedstawić dwa ujęcia idei i funkcji muzyki, zaproponowane we współczesnej refleksji humanistycznej. Oba są co

[8] W odniesieniu do zagadnień analizy muzyki filmowej zob. między innymi J. Pająk, *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*, Warszawa 2018; J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008; D.L. Yewdall,

Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka, Warszawa 2011; M. Chion, *Film, a Sound Art*, New York 2009; idem, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, Warszawa, Kraków 2012.

najmniej pośrednią konsekwencją przemian w sposobie pojmowania Wagnerowskiej rewolucji języka muzycznego – nie tylko w odniesieniu do systemu tonalnego, ale i do wszelkich sztuk dramatycznych, a więc także do filmu. „Malutki otworek w skale – zdawałoby się nienaruszalnej – jaką był system dur-moll” – jak pisał o Wagnerowskim projekcie Witold Lutosławski, doprowadził bowiem w muzyce nie tylko do „procesu rozkładu nagromadzonych przez wieki konwencji [...]”[9]. Przyczynił się również do prawdziwej rewolucji scenicznej[10] jako nowej jakości syntezy sztuk, dał nowe ujęcie muzycznych „nieskończonych melodii”, zabarwionych energią „wiecznej tęsknoty”, „melancholii” czy swoistego „poczucia Braku”[11], jako czytelnych znaków dla niewyraźalnych, choć odczuwalnych aspektów doświadczenia, zdolnych do przekazania i wyrażenia dzięki sztuce muzycznej. To właśnie takie aspekty tristanowskiego mitu, będące rozszerzonym i przetworzonym ujęciem miłości namiętnej – pełnej pasji i wyjściowych zawłości – mogą jawić się jako istotny punkt odniesienia dla przedstawienia zgoła odrębnej postawy i odmiennie zarysowanej perspektywy ideowej w filmowej opowieści Christophera Nolana.

Za Arturem Żywiołkiem chciałabym zwrócić uwagę szczególnie na dwa ujęcia funkcji muzyki, które są w zasadzie pochodną tradycji wagnerowskiej, ale i zarazem – istotną składową współczesnej refleksji o sztuce muzycznej. Pierwsze z nich, dobrze osadzone zwłaszcza w refleksji literaturoznawczej, autorstwa Rolanda Barthes’a, przyrównuje muzykę do dyskursu miłosnego, co choćby pośrednio pozwala na skojarzenie go z ideą miłosnej tęsknoty z Wagnerowskiego wariantu opowieści o Tristanie i Izoldzie spod znaku Erosa i Thanatosa. Barthes proponował, by funkcję muzyki odczytywać jako rodzaj „dobrej metafory”. Odwołując się do semiotycznej perspektywy, sygnalizował przy tym jej semantyczne zakorzenienie w obszarze „pomiędzy” – pomiędzy *signifiants* a *signifié* – co miałyby być wypełnieniem przez muzykę roli swoistej ramy „znaczącości” (*signifiante*). Ujęcie Barthes’a jest zarazem zbliżone, zdaniem Żywiołka, do propozycji Suzanne K. Langer, która postulowała, by rozpatrywać fenomen znaczeń muzycznych jako „formę znaczącą”.

Przywołajmy i skomentujmy stosowne fragmenty. Roland Barthes na pytanie, czym jest muzyka, sformułował następującą odpowiedź:

[9] W. Lutosławski, *Postscriptum*, wybór i opracowanie tekstów D. Gwizdalanka i K. Meyer, Warszawa 1999, s. 99. Podaję za: A. Żywiołek, op.cit., s. 26.

[10] Zob. D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980.

[11] Ten aspekt reprezentatywności dramatu Wagnera dla współczesnej kondycji kryzysu kultury zachodniej następująco ujmował A. Żywiołek: „Zasadniczą zaś kwestią jest miłość «braku», to jest niemożliwego do spełnienia pragnienia, emocjonalna intensywność, którą dodatkowo wzmacnia przeszkoda w postaci obo-

wiązujących norm moralnych (etos rycerski) czy też religijnych (sakramentalny status małżeństwa). Wizualizacja, z jaką mamy do czynienia w operze *Tristan i Izolda*, wyposażona została w specyficzne oznakowanie: bohaterowie dramatu Wagnera żyją w świecie bez Boga, co odpowiednio oddają modernistyczne inscenizacje obrazujące stan pustki, nie-ludzkiej, obojętnej, mrocznej przestrzeni, w której nie istnieją miejsca intymne, bliskie, przyjazne” (A. Żywiołek, op.cit., s. 90).

[...] jest pewną właściwością mowy. Ale taką właściwością, która nie podpada pod żadną z nauk o mowie (jak poetyka, retoryka, semiologia), ponieważ gdy mowa nabiera właściwości, uznaje się w niej to, czego nie wypowiada, czego nie artykułuje. W owym niewypowiedzianym znajduje miejsce rozkosz, czułość, delikatność, pełnia, wszystkie najsztubtelniejsze wartości Wyobraźni. Muzyka jest tym, co zarazem wyrażone i zawarte w tekście *implicite*: wymówione [poddane intonacji], ale i wyartykułowane: co zarazem wykracza poza sens i bezsens; co spełnione w owej *signifiance*, którą teoria tekstu próbuje dziś wysunąć i zlokalizować. Muzyka – tak samo jak *signifiance* – nie podpada pod żaden metajęzyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny: pod dyskurs miłosny; każde „trafne” ujęcie – trafne, jeśli zdoła **wypowiedzieć niewypowiedziane, nie artykułując go**, wyjść poza artykulację ani nie cenzurując pożądania, ani nie uwznioślając niewysłowionego – każde takie ujęcie zasługuje, by je zwać muzycznym. Coś może być warte tylko ze względu na swój potencjał metaforyczny, może na tym polegać wartość muzyki: że jest dobrą metaforą [wyróżn. K.L.][12].

Przedstawione przez Barthes’a przyrównanie muzyki do „dobrej metafory” tylko z pozoru może sprawiać wrażenie banalnego i mało wyrazistego ujęcia – jej współudział w wyrazie „najsztubtelniejszych wartości Wyobraźni”, jej potencjał jako formy niosącej znaczenia (*signifiance*)[13], jak również aprioryczna wręcz bliskość do „wartościującego” i „pochwalnego” dyskursu miłosnego, to w zasadzie fundamentalne cechy muzycznego języka, uzasadniające skuteczność wszelkich muzycznych prób „wypowiedzenia niewypowiedzianego”, czyli takiego poziomu sensów, który współtworzy artystyczne reprezentacje dla mentalnych, duchowych, emocjonalnych i ideowych wartości i form ludzkiego doświadczenia. To one, dzięki udziałowi warstwy muzycznej, obecne są w rozmaitych „polifoniach sztuk”, w tym w ich scenicznych czy filmowych realizacjach.

Podobne aspekty roli i potencjału muzyki w konstytuowaniu się swoistego naddatku komunikatów poznawczych opisuje Suzanne K. Langer:

Jej życiem jest **artykulacja, nie zaś wypowiedanie sądów; ekspresyjność, a nie ekspresja**. Zasadnicza funkcja znaczenia, która wymaga stałych treści, nie jest spełniona, ponieważ nigdy nie można przypisać wyraźnie tego, a nie innego możliwego znaczenia danej formie. Zatem **muzyka**

[12] R. Barthes, *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 9. Zobacz także komentarz: A. Żywiołek, op.cit., s. 76 i n.

[13] Por. także A. Żywiołek, op. cit., s. 76: „Oto *signifiance* jako znaczącość tym się różni od elementów znaczących [*signifiants*], że nie odnosi się do tego, co oznaczone [*signifié*]. W wypadku muzyki pojęcie „znaczącości” pozwala z jednej strony zachować przekonanie, że język muzyki jest nośnikiem specyficznych znaczeń, z drugiej strony muzyka „nie podpadając pod żaden metadyskurs” sama staje się „dyskursem miłosnym”. Być może z tego właśnie

powodu muzyka jest „dobrą metaforą”, integrując to, co cielesne i zmysłowe, z tym, co duchowe, bez przeniesienia [fore-] znaczenia poza [meta-] elementy znaczące. W ten oto sposób *sensus literalis* staje się tożsamy z *sensus spiritualis*, by posłużyć się terminologią z zakresu hermeneutyki biblijnej, co nie jest zresztą bezzasadne, zważywszy na to, że Tristan i Izolda wykazują liczne powinowactwa z Oblubieńcami z Pieśni nad pieśniami, która – jak wiadomo – o sprawach duchowych mówi językiem ciała, odsyłając to, co zmysłowe, do tego, co ponadzmysłowe, świętość zaś mierzy miarą wonności”.

jest „**formą znaczącą**” [...]; takie znaczenie jest zawarte *implicite*, nie zaś ustalone w sposób konwencjonalny [wyróżn. K.L.][14].

Forma znacząca jako określenie funkcji muzyki słusznie może przywoływać skojarzenia z Cassirerowską kategorią formy symbolicznej, której niezbywalną wartością jest właśnie ów naddatek sensów i ich swoista nadreprezentacja artykułowana za pomocą niedyskursywnych znaczeń, między innymi dźwięków, obrazów i symboli, stanowiących z kolei składową artystycznych światobrazów jako przejawu istnienia wartości ideowych i mentalnych danej kultury, społeczności, epoki[15]. Powołując się na S. Langer, autor *Tristitia moderna* ciekawie komentuje ów znaczący naddatek muzycznego przekazu jako „**formy znaczącej**”, przywołuje zarazem dalsze fragmenty wywodu autorki *Nowego sensu filozofii*, dopełniające jej intencję:

Przytoczona wypowiedź zawiera istotne przesunięcie semantyczne: dyskurs muzyczny jest swoistą artykulacją, **nie jest ekspresją, lecz – ekspresyjnością**. Język muzyki nie tyle więc wyraża uczucia, ile odznacza się pewną samoistną właściwością polegającą na oddawaniu „prawdy” życiu uczuciowemu „w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej [muzyki – przyp. A.Ż.] formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą” (Langer, s. 358). „**Muzyka jest mitem na temat naszego życia wewnętrznego**” (Langer, s. 361) [wyróżn. K.L.][16].

Sformułowanie celu i funkcji muzyki jako „mitu na temat naszego życia wewnętrznego” zdaje się doskonale oddawać ów naddatek przekazu, nierzadko określanej kategorią nastroju, tętniącą wręcz potencjałem znaczeń. To niewątpliwie fundamentalna funkcja muzyki – pisał o niej przekonująco Karol Berger. Wskazywał w swej *Potędze smaku* na konieczność odrzucenia romantycznego idealizującego toposu sztuki muzycznej i postulował, by widzieć w niej język tego, co „nieskończone”, ale i tego, co wskazuje na pokrewieństwo muzyki z malarską abstrakcją i co jest zarazem w obu sztukach – dźwiękowej i wizualnej – sposobem wyrażania nastroju[17].

[14] S.K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A.H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 354, podają za A. Żywiołek, op.cit.

[15] Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998. („Sztuka natomiast uczy nas uzmyslać sobie rzeczy, a nie jedynie użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia. Sztuka daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jego formalną strukturę”. Ibidem, s. 298).

[16] A. Żywiołek, op.cit., s. 89.

[17] Por. K. Berger, *Potęga smaku: teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 418: „Historyczna przewaga muzyki polega jedynie na tym, że

z właściwym jej dążeniem w kierunku abstrakcji wcześniej niż pozostałe dziedziny sztuki była w stanie **przekazać nastroje** bez jakiegokolwiek domieszki.

A nastroje wykazują wyjątkowe pokrewieństwo z abstrakcją. Nastrój jest ostatecznie uczuciem pozbawionym jakiegokolwiek treści w sensie pozytywnym, jakiegokolwiek przedstawienia czy myśli, «tonacją», w której doświadczana będzie treść stanu mentalnego związanego ze sferą poznawczą, wolicjonalną czy emocjonalną. W tym sensie każdy poszczególny nastrój, choć niezaprzeczalnie konkretny, ma zarazem swoją stronę abstrakcyjną: **jest pustym rezonującym naczyniem, czekającym na wypełnienie określoną treścią** [wyróżn. K.L.]”.

To właśnie ten poziom muzycznego naddatku – wyrażania nastroju jako formy znaczącej, choć abstrakcyjnej – znajduje w *Tristanie* Wagnera reprezentację dla stanu „wiecznej niespełnionej tęsknoty”, która podlegała licznym modernistycznym i postmodernistycznym nawiązaniom, przetworzeniom czy repetycjom, omawianym w *Tristitia moderna*.

Film Nolana bez wątplenia odwołuje się również do tego typu ujęć, jednakowoż owo nawiązanie – przede wszystkim dzięki zabiegom muzycznym na poziomie formy i przekazu ideowego filmu – okazuje się swoistym przeobrażeniem, przekroczeniem tristanowskiego tematu – wypełnieniem odmienną ideową treścią tęsknego nastroju. Wyjściowy impuls (tak konstrukcyjny, jak ideowy) płynący z dzieła Wagnera jest jednak istotny. Spróbujmy zatem bliżej dookreślić podobieństwa i różnice pomiędzy obiema strukturami sensów symbolicznych, ewokowanych dzięki muzyce obu dzieł – *Tristana i Izoldy* Wagnera i filmu *Interstellar*.

Paweł Stroiński w studium *Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimmera*, opisując złożoność muzycznego przekazu filmu Nolana postulował, by zaliczyć *Interstellar* do kręgu filmów kina metafizycznego^[18]. Co ważne, niezbywalną częścią składową filmu, decydującą o takiej jego przynależności, jest ewokowana za sprawą warstwy muzyczno-dźwiękowej specyficzna aura tajemniczości, mającej *implicite*, by tak rzec, zakodowane cechy „dyskursu miłosnego”, o których pisał Roland Barthes. Ów pozawerbalny „dyskurs miłosny” dopełnia sensy zawarte w tekstowej i obrazowej warstwie filmu o niezbywalne „składniki” owej metafizyczności. Rola muzyki w budowaniu takiej płaszczyzny odniesienia została bezpośrednio wskazana przez Christophera Nolana, gdy tłumaczył symboliczną obecność zastosowania organów w warstwie brzmieniowej swego filmu:

Bardzo mocno opowiedziałem się za poczuciem religijności, mimo że film nie jest religijny. [...] [Organy] reprezentują jednak ludzką próbę przedstawienia mistycznego czy metafizycznego, tego co jest poza nami, poza sferą codzienności^[19].

Muzyka spełnia więc funkcję „formy znaczącej”, konstruując specyficzną ramę (*signifiance*), która pozwala na ukonstytuowanie się dzięki niej różnych poziomów głębokiego przekazu filmu. Jest ona zatem – podobnie jak muzyka w Wagnerowskim *Tristanie* – absolutną rękojmią metafizyczności.

Warto podkreślić, że w filmie Nolana rola muzyki, rozumianej jako „dyskurs miłosny” i „dobra metafora”, jawi się również jako czynnik odpowiadający w pełni za czasową organizację przepływu fabularnego filmu. Tak jak mit o miłości Tristana i Izoldy, tak samo opowieść o miłości i więzi ojca i córki – Coopera i Murph – jest przecież opowieścią

**Kino metafizyczne –
między akordem
a przesłaniem wiersza**

[18] P. Stroiński, op.cit.

[19] M. Richards, *Oscar Nominees 2015, Best Original Score (Part 5 of 6): Hans Zimmer's Interstellar*,

<<https://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2015-best-original-score-part-5-of-6-hans-zimmers-interstellar/>>, dostęp: 13.07.2020.

epicką ze wszystkimi konsekwencjami wpływającymi z konieczności organizacji złożonej, wielowątkowej fabuły, opierającej się na odpowiednio skalibrowanej kreacji postaci, przekonującym układzie ciągu zdarzeń, jak również wyraziście zaznaczonej kwestii przepływu czasu. Posługując się nomenklaturą muzyczną, warto zauważyć, że stosowany w wielu miejscach filmu montaż równoległy, pozwalający na zestawienie zdarzeń dziejących się w Kosmosie z tymi, które mają miejsce na Ziemi, ma budowę polifoniczną. Zdarzenia równoległe, na przykład pełne napięcia sceny ucieczki doktora Manna i równie dramatyczne w swym przekazie ujęcia Murph, poszukującej wskazówki do rozwiązania zagadki równania profesora Branda w swym rodzinnym domu, zostały zespolone wspólnym podkładem muzycznym, podkreślającym jedność zdarzeń dziejących się w różnym czasie i miejscu, które – zgodnie z zasadą względności upływu czasu – wydarzały się równoległe. Polifoniczna struktura dopełniających się dwóch przestrzeni zdarzeń – równoległych i zarazem odrębnych w sensie swych czasoprzestrzennych właściwości – układa się dzięki spoiwu muzycznej ramy w narracyjną jedność mikro- i makroskali zdarzeń.

Zaprogramowana w ten sposób intensyfikacja przekazu i polifoniczność epickiej struktury bazują na obecności w popularnym obiegu kultury uproszczonej i fragmentarycznej wiedzy na temat współczesnej fizyki i praktycznych konsekwencji nowego paradygmatu naukowego, wynikających między innymi z ustaleń teorii względności Einsteina. Wyobrażenia na temat obrazu świata opierają się w filmowej fikcji na projekcji przyszłości, są wariantem współczesnego mitu kosmologicznego.

W przypadku opowieści o Tristanie i Izoldzie sytuacja wyjściowa była oczywiście odmienna: tworzywo wywodziło się z historycznych pokładów kultury i dawnych legend, a nie, jak w przypadku filmu, ze współczesnych narracji o kosmosie. Są one jednak, przynajmniej, w wielu obszarach, chociażby takich jak tunele czasoprzestrzenne, tajemniczość czarnych dziur, horyzont zdarzeń, równie baśniowe i fantastyczne jak dawna, prowansalska opowieść o napoju miłosnym, która urosła do rangi mitu[20].

Choć Christopher i Jonathan Nolanowie posłużyli innym tworzywem dla zbudowania scenariusza filmowego[21], to zastosowali

[20] Jak wiadomo, znajomość mitu o Tristanie i Izoldzie była w kulturze europejskiej XIX wieku na tyle powszechna, że kompozytor mógł wybrać i przedstawić – zgodnie z operowym „paradygmatem cytowalności”, polegającym na uobecnianiu kolejnych wariantów żywotnych mitów kulturowych (historia o Orfeuszu, Don Giovannim, Fauście, Medeji itd.) w librettach oper – jedynie kluczowy fragment mitu, skondensowany ze względu na dramatyczną strategię przekazu w ramy trzech aktów i odwołać się do tych aspektów opowieści, które uznał za jej esencję.

[21] Kip Thorne wspominał na temat współpracy braci Nolanów nad scenariuszem: „Christopher połączył scenariusz Jonathana ze scenariuszem innego projektu, nad którym pracował, wprowadził do niego zupełnie nową świeżą perspektywę i dodał kilka pomysłów – wątków, które popchnęły akcję filmu w zupełnie nieoczekiwanych kierunkach”. K. Thorne, *Interstellar i nauka*, przeł. B. Bieniok, E.L. Łokas, Warszawa 2015, s. 18.

względem niego podobną strategię wariantywnego przekazu w odniesieniu do materiału wyjściowego, tj. do funkcjonujących w popularnym obiegu wątków odkryć współczesnej astrofizyki i kosmologii. W miejsce legendy, czyli funkcjonującego w obiekcie kulturowym literackiego tworzywa, wprowadzono w filmie Nolana zagadnienia z zakresu nauki: grawitacja, czarne dziury, teoria względności Einsteina, zakrzywienie czasu i inne, które zręcznie i przekonująco wpleciono w opowieść filmową z zachowaniem zasady prawdopodobieństwa. Jako konsultant naukowy i współtwórca fabuły współpracował z Nolanami astrofizyk Kip Thorne, który trzy lata później, w 2017 roku, otrzymał Nagrodę Nobla (wspólnie z Rainerem Weissem oraz Barrym C. Barishem) za zaobserwowanie zjawiska fal grawitacyjnych. Zagadnienia te zostały zarazem poddane pewnemu uproszczeniu[22] i – na prawach licencji poetyckiej – połączono je z uniwersalnym tematem rodzicielskiej miłości i więzi[23].

Zagadnienie głębokiej więzi i relacji miłości rodzicielskiej zostało w taki sposób przedstawione w tym filmie, że utwierdza nas ono w przekonaniu o tym, że jej siła nie tylko dorównuje intensywności tristanowskiej miłości, ale wręcz dosłownie ją przekracza. Zamiast Tristanowskiej „wiecznej tęsknoty” i „miłosego niespełnienia” odnajdujemy w filmie Nolana „tęsknotą motywującą”, motywującą do kreatywnego działania wbrew wszelkim przeszkodom. Jeśli więc „wieczna tęsknota” miała siłę petryfikującą działanie, pulsującą namiętym wyczekiwaniem kresu i roztopieniem się w Wiecznej Nocy jako formie ostatecznego miłosego zespolenia, to „tęsknota motywująca” w opowieści Nolana okazała się siłą aktywnie determinującą do podejmowania wysiłku – wbrew wszelkim niekorzystnym, beznadziejnym przesłankom i okolicznościom. Miłość określająca więź międzyludzką jest w tej opowieści filmowej determinantą aktywności, kolejnym „fizycznym wymiarem” i dosłownie przekracza dostępne ramy egzystencji – zarówno w sensie metafizycznym, jak i czysto fizycznym[24].

O ile w świecie dramatu muzycznego Wagnera funkcja niekończącej się melodii jako ewokacji tęsknoty za miłosem spełnieniem w śmierci budowała melancholijną aurę „braku”, rozciągają-

[22] Zob. K. Thorne, op.cit. O innych aspektach wprowadzenia wątków naukowych i filozoficznych do fabuły filmu, między innymi związanych z nawiązaniami do różnych odmian trans- i posthumanizmu, a także założeniami współczesnej astrofizyki oraz wspomnianej książki K. Thorne’a zob. B.K. Krzych, *Elementy filozofii i nauki w „Interstellar” Christophera Nolana*, [w:] Nolan, ..., s. 47–62.

[23] Reżyser w *Przedmowie* do książki Thorne’a *Interstellar i nauka* wskazywał na korzyści płynące dla filmu ze spotkania naukowca z artystą: „Nauczył mnie, że najważniejszą cechą nauki jest pokora w obliczu niespodzianek, jakie sprawia nam natura.

Taka właśnie postawa pozwoliła mi czerpać przyjemność z możliwości, jakie daje nam fikcja filmowa: **ze sposobności do rozważania paradoksów wszystkiego, co niepoznawalne** z innego punktu widzenia – **z perspektywy opowiadanej historii**” [wyróżn. K.L.]. K. Thorne, op.cit., s. 7.

[24] Por. M. Stroiński, op.cit., s. 22: „Metafizyczny charakter filmu wynika z przesłania i propozycji ukazania reguł rządzących światem. W tym przypadku regułą jest miłość, traktowana jednak przez filmowców jako wymiar w sensie fizycznym – obok długości, szerokości, głębokości, czasu i grawitacji”.

czą się w permanentnym czasowym trwaniu postaci, o tyle funkcja zbudowanych przez Hansa Zimmera powracających tematów i motywów muzycznych (filmowych „niekończących się melodii”) polegała na nasyceniu muzycznością filmowych znaczeń i została podporządkowana wręcz kontrastywnie odmiennym celom. Skomponowana przez Zimmera siatka muzycznych tematów, współorganizująca strukturę opowieści, manifestacyjnie wspiera główny temat filmu, będącego opowieścią o sile i mocy sprawczej miłości, rozumianej jako forma całkowitego zaangażowania na rzecz rozszerzania dobra i przekraczania, dosłownie pojętych, wszelkich ograniczeń, tak kosmicznych, jak metafizycznych.

Warto zaznaczyć, że występujące w filmie główne tematy muzyczne nie pełnią w nim funkcji reprezentatywnej dla określonych postaci, sytuacji, zachowań, nie są ich muzycznymi emblematami. Wskazać jednak można na pełną zależność pomiędzy miejscem ich występowania w strukturze fabularnej filmu a konstytuującym się właśnie dzięki nim ideowym, symbolicznym sensom, pogłębiającym opowieść o pozasłowne aspekty współtworzące całościową wymowę filmu i określonych scen. W materiałach poświęconych muzyce filmowej na stronie *Film Music Notes. Analysis, Style, Technique, and More* zostały opisane i wyszczególnione przez Marka Richardsa cztery tego rodzaju motywy (*Oscar Nominees 2015, Best Original Score (Part 5 of 6): Hans Zimmer's Interstellar*)[25]. Znajdują one swoją muzyczną reprezentację, pochodzącą ze ścieżek dźwiękowych wydanych na osobnych albumach z muzyką filmu, oraz nutowy zapis incipitu głównego tematu wraz z krótkim omówieniem jego funkcji i miejsc występowania w filmie. Całe bogactwo muzycznych odniesień w uporządkowany sposób zostało zestawione z konkretnymi wątkami fabularnymi. Są to następujące tematy: 1. *Murph i Cooper*, 2. *Love/Action*, 3. *Wonder*, 4. *Striving/In Control*. Każdy z nich jest muzyczną reprezentacją naddatku sensu metafizycznego, jak również ekspresyjną ramą dla emocji i uczuć, jakie konstytuują się w różnych momentach filmu.

Paweł Stroński wyróżnił z kolei zasadniczo pięć takich znaczących tematów/motywów przewodnich, których funkcja polegała na emocjonalnym, ideowym bądź metafizycznym pogłębieniu filmowej narracji[26]. Nieco inaczej przyporządkował powiązane z nimi sensory pozamuzyczne. Wskazał na temat miłości [suite *Day One*], temat myśli bohatera dotyczących powrotu do domu [*Murph*], rytmiczno-dźwiękonaśladowczy temat odnoszący się do czasu upływającego w filmie [między innymi suite *Tick-Tock*], wreszcie temat dopełniający muzycznie kluczowy dramaturgicznie moment walki o odzyskanie Endurance po nieudanej próbie przejścia statku przez dr. Manna [suite *Coward*].

[25] Zob. *Oscar Nominees 2015...*

[26] Por. P. Stroński, op.cit., s. 29: „Warto zauważyć, że, mimo tytułu jednej z suit, Hans Zimmer nie stworzył tematów muzycznych poświęconych poszczególnym postaciom filmu. Raczej odnoszą się do

pewnych idei – miłości, tematu filmu, myśli bohatera o pozostawionych na umierającej Ziemi dzieciach, koncepcji czasu (choć tam trudno mówić o temacie, raczej o brzmieniu), czy wreszcie podróży jako takiej?”

Ostatni motyw, wskazany przez Pawła Stroińskiego, został nazwany „tematem podróży” – w interpretacji Richardsa jest to pierwszy temat *Cooper i Murph*. Co istotne, ten temat występuje we wszystkich kluczowych momentach filmu. Koniecznie zatem trzeba zwrócić na niego osobną uwagę i wydobyć jego dramaturgiczne znaczenie. Zajmę się tym w dalszej części analizy.

Niezależnie od różnic w szczegółowych rozstrzygnięciach interpretacyjnych związanych z nazwaniem bądź przyporządkowaniem głównych myśli muzycznych do określonych w filmie momentów akcji, w obu ujęciach podkreślano pełne współuczestnictwo muzyki w kreowaniu filmowej dramaturgii. Muzyka jako „forma symboliczna” i „forma znacząca” zakreśliła niejako horyzonty filmowych znaczeń, interpretowana jako forma „dyskursu miłosnego” sygnalizowała ten poziom epickiej opowieści, w którym ujawnia się metafizyczna kwintesencja światoo obrazu wykreowanego w filmie. W porównaniu z Wagnerowskim *Tristanem* jej funkcja pozostaje zatem taka sama, jednak odmienny okazuje się cel ideowy muzycznego działania.

Metafizyczny trop filmu Nolana ma także swoją czytelną filmową inspirację i zakorzenienie, wielokrotnie wskazywaną w różnych ujęciach i analizach. Jest to, jak nietrudno odgadnąć, 2001: *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka, względem której wskazać można w dziele Nolana na co najmniej kilka świadomych nawiązań poddanych różnorakim modyfikacjom tematycznym. Co warte podkreślenia, w filmach Kubricka i Nolana są one koherentne w zakresie rozwiązań formalnych w obrębie struktur obrazowo-muzycznych i to dzięki nim właśnie warstwa muzyczno-dźwiękowa odgrywa formatwórczą i sensotwórczą rolę. Ukoronowaniem tego pokrewieństwa jest chociażby słynny „taniec” *Endurance* w przestrzeni kosmicznej, jednoznacznie nawiązujący do brawurowego w swej wymowie „baletu” statku kosmicznego do walca *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa – w filmie Kubricka „świadczącego o ekspansji człowieczeństwa we wszechświecie” [27]. Jak zauważa Krzysztof Kozłowski, muzyka w *Odysei kosmicznej* nie tylko zdradza swoje powiązania z wagnerowskim sposobem pojmowania i realizowania jej roli w dziełach bazujących na projekcie *Gesamtkunstwerk*, ale pełni funkcję nośników znaczeniowych, dzięki którym swoista „polifonia sztuk” może być rozgrywana – tak *Odysei kosmicznej*, jak i nawiązującym do niej *Interstellarze* – z najwyższym kunsztem i nad wyraz konsekwentnie. Zdaniem badacza, Kubrick całkowicie panował nad kreowaniem znaczącego przekazu muzycznego w swoich filmach. W celu pełniejszego oddania i podkreślenia ich głębokiego zamysłu i przesłania reżyser korzystał wielokrotnie z muzyki prekompilowanej, bazując na utworach muzyki klasycznej i współczesnej. Rozplanowanie materiału dźwiękowego, stopionego w jedną całość z obrazem i słowem sprawiało, że w żadnym razie muzyka nie stanowiła w tych filmach dodatku, ornamentu czy ilustracyjnej

[27] Zob. K. Kozłowski, op.cit., s. 229.

warstwy, ale była w pełni równorzędnym składnikiem kreującym siłę artystycznego przekazu[28].

Sądzę, że takie rozumienie roli muzyki jest rozpoznawalne również w wielu filmach Nolana i Hansa Zimmera. Tak samo poważnie traktują oni warstwę muzyczno-dźwiękową, zaś zastosowany słowno-muzyczno-obrazowy spłot powiązań jest w pełni poddany kreowaniu całościowej, sugestywnej siły zintensyfikowanego przekazu filmowego, odsyłającego w *Interstellarze* do zagadnień natury metafizycznej. Film ten nie jest jedynie filmową eksplikacją i popularyzacją najnowszych odkryć fizyków – nie jest to zatem poważnie potraktowany projekt przyswojenia teorii naukowych przez kino hollywoodzkie. Stanowi on raczej rodzaj nawiązania do wielkich i ważnych tematów, mających zakorzenienie w tradycji i sztuce świata zachodniego, w której to – jak dobrze pamiętamy dzięki przenikliwej analizie Denisa de Rougemonta – reprezentacja artystyczna tematu miłości, a tym samym jej obraz i model kulturowy, w dużej mierze był i jest nadal silnie podległy czarowi tristanowskiego mitu, choćby w jego „widmowych odbiciach”[29]. I właśnie temu mitowi stawia się w filmie Nolana prawdziwe wyzwanie. Czyni się to jednak na tyle subtelnie i kunsztownie zarazem, że niekoniecznie od razu można dostrzec ewidentną, choć zarazem utajoną intencję reinterpretacji ujęcia „dyskursu miłosnego”. Ukryte sygnały naprowadzają na swoistą artystyczną polemikę z przesłaniem dramatu muzycznego Wagnera.

Pierwszy z nich, odczytywany w duchu muzyczno-metaforycznym, dotyczyłby powiązań muzyczno-poetyckich pomiędzy *Tristanem a Interstellarem*. Bez wątpienia ideową zawartość dramatu muzycznego Wagnera scalają dwa elementy: jest to akord tristanowski oraz *Liebsted* Izoldy, pieśń śpiewana w zakończeniu dzieła. W trakcie jej śpiewania dochodzi do swoistego „przeistoczenia”, „transfiguracji” umierającej bohaterki.

W zakończeniu tej pieśni, na ukoronowanie procesu przejścia ze świata *Nocy Dnia* do świata *utęsknionej Śmierci*[30], słynny akord

[28] Ibidem, s. 184–185: „Muzyka w filmach amerykańskiego reżysera jest zawsze przemożna w swoim oddziaływaniu. Niepodobna jej nie słyszeć, ale – mimo że prezentuje ona najczęściej najwyższą jakość artystyczną – nigdy nie przytłacza przy tym obrazów, które dzięki nowej koncepcji realizmu filmowego i immanentnej sile oddziaływania na widza potrafią zapewnić znakomitą przeciwwagę dla tego, co audialne. Polifonia sztuk oznacza w tym wypadku zrównoważenie napięć i zharmonizowanie indywidualnie kształtujących się «linii» sensu, które, pozostając w stanie zmiennej zależności wobec siebie, wciąż się spotykają, nawzajem oświetlają i tworzą formalny spłot. Jak nigdzie indziej w historii sztuki filmowej obezwładnienie widza przez medium jest tutaj całkowite”.

[29] Zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999,

s. 178: „Że Wagner odbudował zaginiony sens legendy w całkowitej jego jadowitości, tego nie trzeba stawiać jako tezy, bo jest to oczywistość wymownie zadeklarowana przez muzykę i tekst opery. Dzięki operze mit osiągnął wykończoną formę. Ale w tym stwierdzeniu kryje się dwuznaczność właściwa prawie wszystkim terminom słownika ludzkiej egzystencji, gdy starają się opisać byt w stanie działania, a nie przedmioty. Wykończenie oznacza pełny wyraz bytu istoty żyjącej, pełny wyraz mitu lub dzieła twórczego, z drugiej zaś strony oznacza ich śmierć. W ten sposób mit «wykończony» przez Wagnera zakończył życie. *Vixit Tristan!* Otwiera się czas jego widmowych odbić”.

[30] Metaforyczne określenia „świata Nocy Dnia”, „utęskniona Śmierć”, „Więzienie Ducha” itp., cechujące się kontrastywnymi, paradoksalnymi zestawieniami przeciwnych właściwości, nawiązując oczywiście do ujęć de Rougemonta i opisywanego przez niego

tristanowski, inicjujący w *Vorspielu* niekończącą się melodię i przesycający swą harmoniczną niejednoznacznością i nierozwiązaną strukturą całą aurę dzieła – specyficzną harmoniczną „tęsknotą za rozwiązaniem” dysonansowego brzmienia – zostaje nareszcie ustabilizowany harmonicznym tonacją H-dur. Izolda, jak sugestywnie nas przekonuje, trwa już wówczas w miłosnym dopełnieniu śmierci razem z Tristanem. Rozpoczyna jednak swą drogę na spotkanie z utęsknionym przeznaczeniem, śpiewając porywającą ją w objęcia nocy pieśń, rozpoczynając się od słów *Mild und leise...* (*Łagodnie i cicho...*)[31].

Owo stopienie, przeistoczenie dokonuje się na poziomie doświadczenia duchowego, jednak to zmysłami Izolda odbiera już inny wymiar, jej oczy nie widzą już realnej rzeczywistości, słyszy dźwięki innego świata. Na uwagę zasługuje zwłaszcza sugestia dotycząca sposobu dokonywania się owego przejścia: dzieje się ono „łagodnie i cicho”. Muzyczny nastrój zdaje się w pełni potwierdzać właśnie taki sposób wejścia w stan śmierci, „transfiguracji”[32].

Zupełnie inaczej zostało przedstawione nastawienie do tego typu sytuacji granicznej w filmie Nolana. Tutaj analogiczną do *Liebestod* rolę poetyckiego motywu przewodniego, wielokrotnie powracającego w ważnych punktach fabuły, odgrywa początkowy fragment wiersza Dylana Thomasa *Do not go gentle into that good night* (*Nie wchodź łagodnie w tę pogodną noc*)[33]. Jest to poetycki manifest odsyłający wprost do głównego przesłania filmu, wyrażający imperatyw konieczności działania i podjęcia walki o życie wbrew zbliżającej się śmierci i zagładzie. Pierwsze trzy strofy wiersza, cytowane w różnych konfiguracjach, niosą oczywiste przesłanie związane z koniecznością podejmowania wysiłku ocalenia przed nieuchronną śmiercią. Są rewersem tęsknoty za anihilacją, do której odwołuje się *Liebestod*.

Sądzę, że można doszukiwać się co najmniej zastanawiającej zbieżności wynikającej z zestawienia pierwszych strof wiersza Dylana Thomasa i pieśni Izoldy. Ukazują one jakże odmienne nastawienie do śmierci jako sytuacji granicznej. O ile Izolda „łagodnie i cicho” wtapia się w śmierć, oczekując w niej spełnienia, a jej słowa współdziałające z muzyką są właśnie wypełnieniem, kwintesencją tristanowskiego mitu, specyficznego symbolu w kulturze i sztuce jako ujęcie kondycji duchowej współczesności, o tyle wiersz Thomasa wręcz demonstracyjnie odżegnuje się od takiej postawy – stawia sprzeciw bezwolnej „ciszy

gnostyckiego kontekstu prowansalskiej opowieści o Tristanie i Izoldzie. Por. D. de Rougemont, op.cit.

[31] Libretto *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera jest powszechnie dostępne w zasobach internetowych i bazach bibliotecznych, zob. między innymi <http://www.murashev.com/opera/Tristan_und_Isolde_libretto_English_German>, dostęp: 13.07.2020.

[32] Małgorzata Sokalska pisała: „Wpatrując się w ciało Tristana, opisując jego doskonałość, lśnienie, blask, którego jest źródłem, melodię, która emanuje,

kobieta roztopia się w poczuciu jedni – z kochankiem, ze światem – ztraca siebie, swoją indywidualność, jednoczy się z tym, który odszedł. Emocjonalnie logiczną konsekwencją jej stanu jest śmierć, przeobrażenie, jakiemu musi ulec, by doznać jedyne go możliwego spełnienia w miłości do Tristana”. M. Sokalska, op.cit., s. 229.

[33] D. Thomas, *Do not go gentle into that good night*, <<https://poets.org/poem/do-not-go-gentle-good-night>>, dostęp: 13.07.2020.

i łagodności” w obliczu umierania, gloryfikowanej w pieśni *Liebestod* przez Izoldę:

Nie wchodź łagodnie w tę pogodną noc
Niech płonie starość tuż przed kresem dni;
Walcz, walcz, gdy światło traci swoją moc.

Choć wiedzą mędrzy, że się zbliża mrok –
Bo żaden piorun z ust nie padnie ich –
Nie wchodzi z ulgą w tę pogodną noc.
[...]

Walcz, walcz, gdy światło traci swoją moc... [34]

Poetyckie frazy wiersza nie są zatem prostym sygnałem sentymentalnych upodobań profesora Branda czy też niezrozumiałej ekscentryczności naukowca czytającego poezję – są wyraźnym znakiem, dezyderatą jego podejścia do życia. Wiersz Dylana Thomasa nakreśla imperatyw wskazujący na aktywną postawę człowieka w skali mikro- i makrokosmicznej względem wyzwań i zadań stawianych przed nim u kresu życia.

Co jednak ważne, wiersz Dylana Thomasa jest cytowany kilkakrotnie przez profesora Branda w kluczowych momentach filmu: na początku misji Łazarz podczas startu statku, na nagraniu odtwarzanym w czasie międzygwiazdnej podróży, a zwłaszcza w chwili śmierci, gdy naukowiec przyznaje się Murph do nierozwiązywalności równania. Cytowany na łożu śmierci poemat ma jakoby uzasadnić jego decyzję o zatajeniu tej wiedzy. Kłamstwo profesora zyskuje tym ciekawsze dopełnienie w sytuacji, gdy poemat okazuje także mottem życiowym dr. Manna – również zdolnego zarówno do fałszowania wyników badań, jak i do zabójstwa. Bezwzględność jego walki o przetrwanie jest przeciwieństwem postawy Coopera i Amelii, którzy kierują się w swych decyzjach uczciwym w intencjach zaangażowaniem i zdolnością do poświęcenia. W zasadzie to oni realizują postulowaną w wierszu postawę niezłomności i walki w obliczu śmierci. Czynią to jednak nie pod wpływem wzniosłych poetyckich fraz i natchnień, oderwanych w swej istocie od prawdziwych, głęboko ludzkich, realnych motywacji. Tę właściwość ich postawy celnie charakteryzuje fenomenologiczny opis statusu bohatera z rozważań Maxa Schelera:

Bohaterowi świat jest dany przede wszystkim jako opór, to znaczy jako świat realny. Bohater jest człowiekiem realności, to znaczy istotą, która „idee”, jednostronnie postrzegane tylko przez geniusza, wprowadza w kon-

[34] „Do not go gentle into that good night,/ Old age should burn and rave at close of day;/ Rage, rage against the dying of the light.// Though wise men at their end know dark is right,/ Because their words had forked no lightning they/ Do not go gentle into that good night./[...]/ Rage, rage against the dying of

the light”. Podaję tłumaczenie zawarte w wydaniu płytowym filmu. Wiersz jest również znany w polskim przekładzie Stanisława Barańczaka. Zob. S. Barańczak, *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*, <<https://www.e-mlodzi.com/wiersz-dylana-thomasa-vt45483.htm>>, dostęp: 13.07.2020.

kretno tworzywo świata – dlatego zawsze musi za nim stać wyższa kultura duchowa, a także świadomość religijna, by nie [działał] ślepo. [W swej działalności] **bohater odnosi się do tego przygodnego, przypadkowego, niepowtarzalnego świata i jego twardych realiów: jako wielki realista = praktyk**” [wyróżn. K.L.][35].

Bohaterowie w filmie Nolana walczą ze śmiercią w imię troski o tych, których kochają najbardziej, zachowując przy tym pełnię człowieczeństwa. Poruszają się w jasno określonym porządku miłości (*ordo caritatis*), który nie pozbawia ich czynów wszelkich znamion działań wielkich ani nie odbiera im siły do podejmowania wysiłku i niezwykłego poświęcenia. Wręcz przeciwnie – tak rozumiana miłość motywuje ich do wyboru heroicznej postawy i to ona ostatecznie okaże się spajającym ogniwem – (meta)fizycznym wymiarem – który umożliwi Cooperowi przekazanie córce danych niezbędnych do uratowania ludzkości. Ojciec ma pewność, że kochająca go Murph wróci po ofiarowany jej w chwili pożegnania zegarek, na którym to on („z przyszłości”) zaszyfrował wiadomość z niezbędnymi informacjami, będącymi brakującym elementem równania profesora Branda. Tym samym zasada prawdopodobieństwa, trzymająca w posadach fikcję wszelkiego typu świata przedstawionego, może się okazać w pełni otwarta na zasadę cudowności, zgodną z fantastycznonaukową konwencją. Projektuje możliwość przekroczenia realistycznych ram, w tym także tych dotyczących ustaleń naukowych z zakresu astrofizyki.

Wróćmy do dramatu muzycznego Wagnera. Tak jak Izolda rze- komo stapia się w śmierci w duchowym zjednoczeniu z Tristanem, unieważniając tym samym cały sens i wartość ziemskiego życia jako *Więzienia Ducha*, uznając je – zgodnie z głęboko nihilistyczną wymową mitu – za udrękę Nocy ziemskiej egzystencji, tak z jeszcze większą determinacją i siłą przeciwstawiają się nasi bohaterowie filmu bezwzornemu poddaniu się sytuacjom prowadzącym do zagłady ludzkości. Podejmują oni działania w myśl założeń realistycznej koncepcji miłości (spod znaku *caritas*), w ramach której każde ludzkie jednostkowe życie jest bezwzględnie wartościowe i o każde należy walczyć. Niezgoda na śmierć jest rewersem tristanowskiej tęsknoty za śmiercią. *Mild und leise* i sugestywna aura *Liebestod* Izoldy stoi w całkowitej kontrze względem *Do not go gentle into that good night* Dylana Thomasa. Jest wręcz manife- stacyjnym zaprzeczeniem nihilistycznej wizji świata. Symbol kontra symbol. Jeden „dyskurs miłosny” w paradoksalnej kontrze względem drugiego dyskursu.

[35] M. Scheler, *Wzory i przywódcy*, [w:] idem, *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*, przeł. A. Węgrzecki, Kraków 2004, s. 274.

Dźwiękowy „punkt libracji” w filmie *Interstellar* – akord *à rebours* albo *casus akordu* (anty)-tristanowskiego

W studium zatytułowanym *Wzorzec punktu libracji w nauce i sztuce* Joanna Ślósarska opisała wykorzystanie na gruncie nauk przyrodniczych i humanistycznych pojęcia pochodzącego z obszaru fizyki i astronomii[36]. Pojęcie punktu libracji (*punkt Lagrange’a*), bo o nim tutaj mowa, zastało omówione przez nią jako jedno z tych zagadnień, które ze względu na analogię opisywanych procesów, możliwych do zaobserwowania na gruncie nauk ścisłych i innych dziedzin nauki, w tym również sztuki, może uruchamiać próbę komparatystycznego zestawiania pewnych procesów i zjawisk jako „regulacyjnego meta-podmiotu”[37]. Otwiera ono perspektywę umożliwiającą uchwycenie zasad i procesów regulacyjnych, odpowiedzialnych za funkcjonowanie w obrębie określonego zbioru jego poszczególnych składowych.

Oczywiście w odniesieniu do zagadnień psychologicznych, językowych czy artystycznych zastosowanie pojęcia punktu libracji ma metaforyczne znaczenie. Występująca pomiędzy naukami ścisłymi a opisem humanistycznym analogia bazuje bowiem na przełożeniu praw ścisłego opisu liczbowego, mającego praktyczne zastosowanie choćby we współczesnej astrofizyce, precyzyjnym umieszczaniu satelit czy stacji kosmicznych na orbicie ziemskiej, na próbę uchwycenia pewnych zależności występujących w sferze doświadczeń niepoddających się takiemu matematycznemu wyliczeniu. Joanna Ślósarska wskazywała na przykład na leksykon jako na zbiór określonych znaczeń opierających się na relacjach binarnych, na potencjał metafory, bazującej na założeniu kreowania nowych ujęć na znaczeniach jej wyjściowych komponentów, na pojęciu punktu ciężkości i sił równoważnych w odniesieniu do zasad kompozycji obrazu malarskiego, odnoszących się do specyficznie rozpoznanej relacji pomiędzy prawami percepcji wzrokowej a konwencjonalnym zasadami konstrukcji obrazu. Przywołano nawet zagadnienia z zakresu psychoanalizy czy psychologii głębi, gdzie swoiste „punkty libracji” mogą się odnosić do zasady zgodności przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) jako sposobu organizacji sfery skojarzeń i konstruowania się sfery doświadczeń mentalnych[38].

Relacja pomiędzy precyzyjnym wyznaczeniem punktów libracji, określających faktyczne prawa i zasady oddziaływania sił grawitacyjnych w kosmosie większych ciał na mniejsze obiekty występujące w zasięgu ich oddziaływania, a występowaniem podobnych zależności na gruncie sztuki, jest oczywiście dość daleko wysuniętą analogią. Jednak to właśnie tej sile i zależności moglibyśmy wyznaczyć naczelną funkcję sensotwórczą, rozpoznając w niej zasadę konstrukcyjną całej złożoności struktury świata przedstawionego zbudowanego w filmie *Interstellar*, gdzie prawa i zasady artystycznego opisu świata i rządzonych nim

[36] J. Ślósarska, *Wzorzec punktu libracji w nauce i sztuce*, [w:] *Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z fizyką*, red. A. Regiewicz, A. Żywiłek, Warszawa 2017, s. 241–252.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*, s. 243–250.

fizyczno-duchowych zależności zostały spięte w atrakcyjną jedność spójnego systemu. Oto harmonia zjawisk kosmicznych, podlegająca możliwości naukowego poznawania praw i zasad ich funkcjonowania, uzyskała swoje uzasadnienie i odzwierciedlenie w opisie sfery doświadczeń mentalnych i duchowych, opierających się na aktywnym pojmowaniu zasady miłości (*caritas*) jako najsilniejszej, życiodajnej ludzkiej więzi, objawiającej się w pełnej kreatywności ludzkiego działania. Jakże przełożenie ma jednak w ten sposób zarysowany projekt ideowych punktów libracji na strukturę dźwiękowo-muzyczną filmu? Spróbujmy poprowadzić dalej niniejszą analogię.

Metaforyczne użycie fizykalnego terminu punktu libracji jest zasadne w odniesieniu do filmu *Interstellar*, ponieważ w pewnym sensie nawiązuje ono do jednego z najważniejszych zagadnień poruszonych w filmie, mianowicie zjawiska grawitacji i różnych sposobów – by tak rzec – jej ujarznienia^[39]. Praktycznym przejawem obliczeń profesora Branda było właśnie zbudowanie statku *Endurance*, który wytwarzał własne pole grawitacyjne i niejako wbrew zasadzie punktów libracji opierał się kosmicznym, grawitacyjnym zależnościom, zakładającym siłę grawitacji jako główny determinant tak ziemskich, jak i kosmicznych praw fizyki. Zjawisko grawitacji wielokrotnie powraca w fabularnej warstwie filmu jako swoisty motyw przewodni, stając się ostatecznie narzędziem umożliwiającym „nawiązanie łączności”, niejako wbrew czasoprzestrzennym ograniczeniom, pomiędzy Cooperem i córką. Anomalie grawitacyjne są czynnikiem spajającym fabularną całość opowieści, wiążą w spójną jedność różne składowe fantastyczno-naukowej projekcji zgodnie z wymogami zasady prawdopodobieństwa obowiązującej w fikcyjnym świecie przedstawionym, organizującej strukturę fabularnej fikcji.

By ukazać w zakładanym ujęciu znaczenie warstwy muzycznej dla realizacji tego typu artystycznej wizji świata w filmie, warto odnieść zagadnienie punktu libracji do założeń systemu tonalnego jako swobodnego środowiska organizującego filmową czasoprzestrzeń świata przedstawionego.

W tradycyjnej muzyce zachodniej system tonalny wyznacza dźwiękowe „punkty libracji” każdego utworu muzycznego, stanowi o sile wzajemnych przyciągań harmonicznym pomiędzy dźwiękami, utrzymując tym samym określony utwór w ryzach odpowiedniej tonacji z klarownie określonymi zasadami modulacji i przejść pomiędzy składającymi się na dane dzieło rozwiązaniami harmonicznymi. Analo-

[39] Zwięzłe wyjaśnienie zaanektowanych przez film teorii grawitacji dla celów stworzenia fikcji filmowej odnajdujemy w wykładzie Stephena Hawkinga: „W ramach niektórych teorii wszechświata, w którym żyjemy, jest tylko czterowymiarową płaszczyzną w dziesięcio- lub jedenastowymiarowej przestrzeni. Pewną próbą ukazania, jak mogłoby to wyglądać, daje film *Interstellar*. Nie widzielibyśmy tych dodatkowych

wymiarów, ponieważ światło rozchodzi się tylko w czterech wymiarach naszego wszechświata, lecz grawitacja działa we wszystkich wymiarach. Co więcej, w tych dodatkowych wymiarach jest silniejsza niż w naszym wszechświecie, dzięki czemu małe czarne dziury mogłyby łatwiej powstawać w dodatkowych wymiarach”. S. Hawking, *Czarne dziury. Wykłady im. Reitha dla BBC*, Poznań 2016, s. 59–60.

gicznie jest w naukach ścisłych – w fizyce i astronomii: punkty libracji, ustalają miejsca w trójwymiarowej przestrzeni, w których dochodzi do równoważenia i utrzymywania sił pól grawitacji określonych większych obiektów, które niejako osadzają w ryzach w odpowiednim układzie przestrzennym dany mniejszy obiekt. Na przykład Słońce i Ziemia określają punkty libracji Księżyca, a jego osadzenie w danej przestrzeni jest utrzymywane dzięki oddziaływaniu na niego sił grawitacyjnych owych większych względem niego obiektów, od których zależy jego położenie. Taką samą funkcję – obok czasowej organizacji przekazu, czyli metrum, drugiego filaru dzieła – pełni na gruncie muzycznym system tonalny jako pole napięć harmonicznym występujących pomiędzy dźwiękami w ramach danego systemu (tak samo jak metrum odpowiada za organizację rytmicznej struktury). Każdy dźwięk wchodzi w obręb określonych sił harmonicznym organizujących mapę tonalną danego utworu.

Jak wspomniałam powyżej, muzyczna siatka przekazu, opierająca się na silnym splocie powiązań motywów i tematów muzycznych z działaniami bohaterów, fabułą, tekstem i obrazem, jest utkana z uchwytnych dla odbiorcy motywów przewodnich, powiązanych raczej z określoną ideą bądź specyficzną aurą czy nastrojem towarzyszącym rozwijającej się akcji. Ma ona nie tyle emblematyczną funkcję, co metaforyczny potencjał i zadanie pogłębienia i zintensyfikowania sugestywności obrazu świata przedstawionego zgodnie z założeniami wskazanymi przez Barthes'a (muzyka jako „dobra metafora”) i Langer (muzyka jako „forma znacząca”). Stanowi bez wątpienia swoistą „bazę ekspresyjności”, pozwalającą wyznaczyć „punkty libracji” dla sensotwórczego potencjału dzieła. Na poziomie rozwiązań formalnych w warstwie dźwiękowo-muzycznej filmu możemy zarazem wskazać na takie tropy, które naprowadzają odbiorcę na muzyczne elementy znaczące, odpowiedzialne za swoiste obramowanie siatki sensotwórczej, kreującej przesłanie dzieła filmowego.

Czy w odniesieniu do tkanki muzycznej jako najgłębszej zasady organizującej formę znaczącą filmu możemy również odnaleźć nawiązania do Wagnerowskiego dramatu muzycznego? W jakim stopniu zasada organizacji struktury muzycznej pozwala na rozpoznanie funkcjonalno-ideowych zależności pomiędzy *Tristanem* Wagnera a *Interstellarem*? Sądzę, że pomocne dla ustalenia tej relacji będzie właśnie odwołanie się do funkcji słynnego akordu tristanowskiego jako symbolicznego znaku naruszenia zasad systemu tonalnego, którego konsekwencją stało się zachwianie jego dotychczasowych ram, prowadzące do niejednoznaczności ujęcia określonych przejść harmonicznym – a więc do podważenia „punktów libracji”, by ująć to zagadnienie zgodnie ze wspomnianą metaforyczną płaszczyzną odniesienia.

Nie wdając się w harmonicznym szczegóły systemu tonalnego, przypomnijmy, że otwierający dzieło Wagnera akord, z którego rozwinię się „motyw miłości i tęsknoty”, uzyskując swoje przełożenie na trzyaktową strukturę opowieści o relacji słynnych bohaterów, na poziomie formalnym cechuje się przede wszystkim brakiem jednoznacznej

możliwości interpretacji jego pozycji harmoniczej względem zasad obowiązujących w systemie tonalnym. Czterodźwięk *f-h-dis-gis*⁴ może być interpretowany jako funkcja subdominanty (czyli akordu zbudowanego na IV stopniu określonej tonacji) – jednak trzy spośród składowych tego akordu są – by tak rzec – dźwiękami obcymi dla jego tonalnej harmoniczej postaci i współtworzą ten akord na prawach dźwięków alterowanych, opóźnień, czy dźwięku przejściowego (tj. prowadzącego do innego dźwięku). Wszystkie trzy zatem dążą do tak zwanego rozwiązania, czy uchwytne dla odbiorcy przeprowadzenia akordu w stronę osadzenia go i doprowadzenia do swoistego stanu spoczynku, kadencji, odczuwalnej jako muzyczny stan „wytchnienia”. Wszelkie dysonanse dążą bowiem w systemie tonalnym do uzyskania postaci akordu konsonansowego, zaś w zakresie kadencyjnych zwrotów akordy subdominanty lub dominanty dążą do ich rozwiązania na tonikę.

W dramacie Wagnera spodziewany proces rozwiązania akordu tristanowskiego jednak nie zachodzi, kadencja nie następuje, a cały dramat staje się na płaszczyźnie muzycznego brzmienia nieskończonym ciągiem modulacji harmoniczych, budując słynną sieć motywów i tematów – *Unendliche Melodie* jako „melodię bez końca”, której symboliczny i formalny stan spoczynku, a więc owo harmoniczne rozwiązanie, następuje dopiero w finale dzieła, czyli zakończeniu *Liebstd* Izoldy. To dopiero wtedy niejasny harmonicznie akord tristanowski uzyskuje rozwiązanie do tonacji H-dur, traktowanej jako najbardziej wysublimowana i świetlista tonacja, odczytywana tak zgodnie kluczem semantyki tonacji muzycznych. W jednym z licznych ujęć interpretujących intencję tego akordu możemy wyczytać:

Akord pozostaje nierozwiązany, a tym samym wieloznaczny przez całą operę, co w najwyższym stopniu rozbudza wyobraźnię oczekującego na rozwiązanie słuchacza. Dopełnienie akordu pojawia się dopiero w kodzie ostatniego aktu. Tę wieloznaczność często interpretuje się jako muzyczną metaforę głębokiej *Sehnsucht* (tęsknoty) dwojga bohaterów, a brak rozwiązania jako wyraz niemożności ich pełnego zjednoczenia w tym świecie. W pewnym sensie akord tristanowski symbolizuje nieosiągalne pragnienie kochanków, by stać się jednością^[40].

Zwróćmy uwagę, że funkcja inicjalna akordu tristanowskiego, pojawiającego się na samym początku *Vorspielu* do *Tristana i Izoldy*, stanowi zarazem zasadę organizującą prezentację duchowo-ideowego tła całości zdarzeń w świecie przedstawionym dramatu Wagnera. Akord ten jest obiektywnym symbolem określonej wizji świata, którą generuje i rozwija tristanowski mit. Jego siłę oddziaływania i celność ujęcia istoty mitu podkreślał Denis de Rougemont, widząc w działaniu Wagnera konsekwentnie zrealizowane osadzenie głębokiego, jawnie nihilistycznego przecież przekazu w artystycznej oprawie teatralnego widowiska mu-

[40] S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przeł. A. i M. Bindero-

wie, Warszawa 2012, s. 204–205. Podają za: A. Żywiołek, op.cit., s. 42.

zycznego[41] – na tyle atrakcyjnego i o tak dużej sile rażenia sugestywnym nastrojem i dźwiękowym czarem, że nihilistyczne przesłanie zostało poniekąd zawoalowane, zakryte przed mieszczańską widownią. Została ona skutecznie uwiedziona tym tak „immersyjnym” sugestywnym przekazem. Konsekwencje takiej siły przekazu, ów „rozpad tonalnego logosu”[42] dla dalszych losów języka muzycznego okazały się epokowe.

Radykalne przełamanie systemu tonalnego nie było jednak jedyną konsekwencją wagnerowskich działań. Ów czar tristanowskiej nieskończonej melodii wyznaczył również specyficzną funkcję muzyce w dziełach wielotworzywowych, między innymi w sztuce filmowej. To muzyka jako nadrzędny element wspólnoty sztuk miała odtąd wyznaczać nastrój tego typu dzieł oraz poświadczać w nich aurę i sugestię obecności tego, co nieprzedstawialne i niewyraźalne, będąc ich niezbywalną podstawą, artystyczną opowieścią, „mitem naszego życia wewnętrznego” (S.K. Langer). I to właśnie ta funkcja muzyki została w arcydziełny sposób ukonstytuowana również przez Hansa Zimmera w warstwie dźwiękowo-muzycznej filmu *Interstellar*, stanowiąc zarazem jej niewątpliwym elementem znaczący – efektywny punkt libracji zarówno dla formy, jak i wyrażanych idei w tym filmie.

Podobieństwo zastosowanych rozwiązań i funkcji muzycznych pomiędzy *Tristanem* a *Interstellarem* można poświadczyc, odwołując się do inicjującej oba dzieła wyjściowej struktury muzycznej. Tak jak akord tristanowski rozpoczyna dramat muzyczny i w zasadzie to z niego rozwija się cała muzyczna baza dla opowiadanego mitu, tak również charakterystyczny motyw muzyczny wyznacza znaczące zawiązanie opowiadanej historii w *Interstellarze*. Jest to motyw wspomniany przez Marka Richardsa jako temat *Cooper i Murph*, przez Pawła Stroińskiego nazwany „tematem podróży”, co nie wydaje się jednak w pełni oddawać jego znaczącej funkcji w filmie. Należałoby bowiem nadać mu osobne, wyróżniające go znaczenie, odnoszące się do ideowej płaszczyzny tego filmu także ze względu na fakt jego obecności w kluczowych scenach. Ten inicjalny motyw muzyczny niewątpliwie zwraca uwagę widzów, poprzedza bowiem wszelki filmowy obraz i dialog, wyłaniając się niejako w funkcji *Vorspielu* już na tle znaku wytwórni. Rozszerza się z dynamiki piano do forte w pierwszej minucie filmowego zawiązania opowieści, w ewidentny sposób nawiązując do *crescenda* z *Tako rzecze Zaratustra* Straussa zamieszczonego w inicjalnych scenach 2001: *Odysei kosmicznej* Kubricka. Jest to motyw muzyczny towarzyszący odtąd kluczowym sytuacjom i zdarzeniom[43], który wymownie będzie podkreślał swym

[41] D. de Rougemont, op.cit., s. 175–178.

[42] A. Żywiołek, op.cit., s. 51: „Rozpad tonalnego logosu czego pierwszym przejawem, a zarazem kulminacją, było Preludium do *Tristana i Izoldy* – przyniósł jednak wiele impulsów estetycznych i światopoglądowych, których następstwa zachodzą do dziś, a czego widomą oznaką stały się awangardowe przemiany nie tylko w dwudziestowiecznym fonosystemie, lecz

także w malarstwie, literaturze, filmie, filozofii czy architekturze”.

[43] Motyw ten pojawia się wielokrotnie, między innymi na początku filmu, a później także w scenie, w której Murph próbuje przekonać ojca, by pozostał na Ziemi, występuje także w ujęciu startu statku oraz w kolejnym kluczowym momencie, gdy Cooper i TARS odrywają się od statku, by Amelia mogła nim

charakterystycznym brzmieniem harmonicznym wyjątkowy status eksponowanej w ten sposób w planie muzycznym głównej idei tego filmu. Motyw ten nie jest zarazem zwykłym emblematem, czy muzyczną ilustracją – ewokuje raczej to wszystko, czego będziemy świadkami przez cały czas filmowego działania, będzie się snuł jako sygnał nadrzędnej wymowy „dyskursu miłosnego” komponującej ideowy przekaz tej opowieści.

Jego funkcja, którą pełni w strukturze filmu, bardzo wymownie przypomina równie nadrzędną i symboliczną funkcję akordu tristanowskiego w dramacie Wagnera. To z tej inicjalnej muzycznej idei rozwija się jakby filmowa opowieść o tęsknocie, determinacji działania i sile poświęcenia, która pozwala widzieć ludzką jednostkę jako niezłomną w walce o dobro dla najbliższych – w imię danej obietnicy. Zestawiając go jednak z motywem tristanowskim, zauważamy, że zaskakująco odmienna jest jego struktura harmoniczna! Jest on w zasadzie absolutnym przeciwieństwem harmonicznego niedookreślenia Wagnerowskiego akordu. Dokonując pewnej nazewniczej prowokacji – osadzonej jednak w konwencji podobnie wymownych interpretacyjnych gestów – można stwierdzić, że w porównaniu z akordem tristanowskim jest on jego systemowym wręcz zaprzeczeniem – akordem *à rebours*. Jest to bowiem rozpisany na poszczególne składniki akord *dominanty septymowej* (D^7) rozwiązującej się na *tonikę durową* (T) i ponownie – tej samej *dominanty septymowej* (D^7) rozwiązanej na *tonikę molową* ($^{\circ}T$), by ostatecznie raz jeszcze ta sama *dominanta septymowa* (D^7) mogła rozwiązać się na trzykrotnie powtórzoną *tonikę durową* (T). Temat ten, czytelny harmonicznie jako zapis klasycznej, doskonale czystej w swej strukturze i funkcji w systemie tonalnym, kadencji durowej i kadencji molowej i raz jeszcze – utrwalonej trzykrotnym powtórzeniem toniki kadencji durowej, ma niewątpliwie wymowne znaczenie.

Ów akord *à rebours* jest muzyczną ramą, symbolicznym dookreśleniem możliwości sprawczych i wartości ludzkiego działania, które uzyskuje swoją dźwiękową reprezentację w najbardziej wymownym zestawie akordów dla klasycznego systemu tonalnego. Nie ma bowiem bardziej reprezentatywnego harmonicznego rozwiązania dla tego systemu niż właśnie układ funkcji *dominanta-tonika* (D^7-T) – jest to

klasyczny kadencyjny zwrot, zamykający i utrwalający harmoniczną strukturę danego dzieła. *Dominanta* – dodajmy – wzbogacona *septymą*, zostaje rozwiązana na *tonikę*, pozostawiającą w najwyższym głosie – tj. w sformatowanej w ten sposób melodii – *tercję*, tj. trzeci stopień tonacji, decydujący o jej durowym bądź molowym trybie. Następstwa duro-

Temat Cooper i Murph (akord *à rebours* zbudowany na rozłożonym następstwie akordów kadencji D^7-T , $D^7-^{\circ}T$, D^7-T (C^7-F , C^7-f , C^7-F))

ciec przed grawitacją czarnej dziury i udać się na ostatnią planetę. Nie mamy wątpliwości, że Cooper kieruje się najszlachetniejszymi przesłankami, pró-

bując ocalić dr Brand i dając w ten sposób szansę na realizację drugiego wariantu misji ocalenia ludzkości.

wej i molowej kadencji mogą wywoływać wrażenie pewnej płynności, ustawicznego nawracania melodii, budując sugestię czasowej ciągłości muzycznego nastroju – ze względu tę płynność i ciągłość harmoniczną skojarzenia z pewną ewokacją nastroju podróży, snucia się opowieści (jej epickiego rytmu – by tak rzec) mogą się wydawać słuszne. Na zasadzie dopuszczalnych, choć dalekich skojarzeń można by jednak upatrywać w tym rozłożonym ciągu kadencyjnych akordów podobnej funkcji, jaką niosła ze sobą niegdyś słynna powieść Jorisa-Karla Huysmansa *À rebours* (1884), ukazująca swoiste wyczerpanie się dekadencckich zasobów nihilistycznej postawy wobec świata. Zaproponowana nazwa inicjalnego akordu (akord *à rebours* jest zatem swoistą interpretacyjną figurą – symbolicznym zarysowaniem analogii przesłania obu dzieł.

Warto także zaznaczyć, że intencja kompozytorska, zakładająca podkreślenie wagi tego inicjalnego motywu, została podkreślona użyciem instrumentu o wyrazistej i znaczącej barwie, o w pełni czytelnych konotacjach kontekstowych – odsyłających zarówno do metafizycznego statusu opowieści, jak i powiązanej z nim „kosmicznej” problematyki filmu. Jak wiadomo, organy zostały wybrane przez kompozytora specjalnie na prośbę Nolana, który uczestniczył zarówno w wyborze kościelnego instrumentu ze średniowiecznego kościoła Temple Church w Londynie, jak również omawiał z organistą i kompozytorem wybór odpowiednich „kościelnie brzmiących” rejestrów[44]. Organy są bez wątpienia silnym i wyrazistym sygnałem, podkreślającym znaczenie zarówno inicjalnego tematu opartego na akordzie *à rebours* jak również „tematu rodzicielskiej miłości” [suite *Day One*], zbudowanego na charakterystycznych rozłożonych figuracjach akordowych. Uwagi twórców związane z wyborem tego instrumentu jednoznacznie wskazywały na jego wyjątkową, znaczącą funkcję w budowaniu sensotwórczego przekazu dzięki konotacjom brzmieniowym organów.

Twórca filmu tłumaczy to religijnym brzmieniem instrumentu i interesującą go kwestią osiągnięcia technologii, która pozwoliłaby przekroczyć przestrzeń. Sam Zimmer dodaje do tego, że organy to najlepszy syntezator, w jakim brzmienie tworzy się w trakcie grania. Jest to przy tym bardzo ludzki instrument, ponieważ wymaga powietrza, tak jak człowiek potrzebuje oddechu[45].

Warto także dodać, że organowe brzmienie jest w sumie dźwiękowym emblematem i nawiązaniem – reminiscencją toposu *musica mundana*, czyli kosmologicznego wyobrażenia harmonii panującej we Wszechświecie, gwarantującej zarazem porządek i ład możliwy do uzyskania w skali mikrokosmosu, w harmonii ludzkich działań, więzi, relacji.

Oczywiście sieć motywów i tematów współtworzących warstwę dźwiękowo-muzyczną tego filmu jest bardzo bogata, a rozłożony kadencyjnie inicjalny motyw (*D⁷-T-D⁷-°T-D⁷-T-T-T*) nie jest jedynym składnikiem muzycznym wartym omówienia i opisanie[46]. Nie ulega bowiem

[44] P. Stroiński, op.cit., s. 21.

[45] Ibidem.

[46] Kwestię znaczącej funkcji innych motywów została interesująco przedstawiona przez Pawła

wątpliwości, że analizowana, doceniana i podziwiana przez krytyków, znawców i fanów muzyka Hansa Zimmera jest niezbywalnym elementem znaczeniowym, współkonstruującym głębokie, ideowe sensy filmów Nolana. Podobnie jak w przypadku metody twórczej Kubricka, także i w filmach tego reżysera warstwa muzyczna okazuje się równorzędnym z obrazem i dialogami czynnikiem formatującym ich przekaz. W *Interstellar* wielokrotnie pełni wręcz funkcję nadrzędną względem nich – dookreśla „punkty libracji” przesłania i jako „forma znacząca” wnosi niezbywalny poziom znaczeń umożliwiający arcydzielne sformatowanie i zintensyfikowanie filmowej opowieści.

Inicjujący film motyw muzyczny, nazwany przeze mnie akordem *à rebours* w zestawieniu z akordem tristanowskim pełni niewątpliwie funkcję reprezentatywną i symboliczną dla całościowej wymowy filmu. O ile przedstawiony obraz rzeczywistości zdecydowanie odbiega od naszych współczesnych wyobrażeń o życiu na Ziemi i poszerza w kierunku fantastyki naukowej spektrum doczesnej wiedzy o świecie z zakresu fizyki i astronomii, o tyle można w zasadzie uznać, że fikcja świata przedstawionego opiera się w tym filmie – poza zestawem naukowych ustaleń – na solidnym fundamencie uniwersalnych ludzkich wartości i zachowań, zakładających odwagę i konieczność podejmowania wysiłku w celu ocalenia ludzkiego świata, choćby za cenę własnej śmierci. Pozytywni bohaterowie filmu Nolana niewątpliwie reprezentują cechy mitycznych herosów, baśniowych rycerzy, którzy jako „chluba ludzkości” przemierzają na statku *Endurance* międzygwiazdną przestrzeń, poszukując życiodajnej planety, a tym samym szansy na ocalenie ludzi przed zagładą^[47]. Sugestywna, pełnoprawna w zakresie pełnionych funkcji w filmowej strukturze muzyka Hansa Zimmera bez wątpienia kreuje sensotwórczą ramę odpowiedzialną za utrwalenie tego typu dyspozycji jako najbardziej istotnych treści i ideowych znaczeń, składających się na przesłanie filmu. Warstwa muzyczna nie tylko równorzędnie współtworzy, ale również wyznacza swoiste „punkty libracji” fikcji świata międzygwiazdnej przestrzeni, jak i stanowi znaczącą ramę architektonicznej struktury filmu *Interstellar*. Podobnie jak w dziełach Wagnerowskich czy w filmach Stanleya Kubricka, bez uwzględnienia muzyki w procesie analizy ich struktury i nakładających się za jej sprawą pokładów znaczeniowych, tak i w tej opowieści nie da się uchwycić zawartej w filmie ideowej koncepcji, rozwikłać faktycznej zagadki o tym, co „pozasłowne”, a co czyni z filmu Nolana kino w pełni metafizyczne. Ta duchowa płaszczyzna znaczeń, zakomponowana w filmowym obrazie dzięki nasyceniu go przekazem zawartym w warstwie muzycznej, niesie z sobą niezwykle silny, sugestywny wydzźwięk. Jest nie tylko

Podsumowanie:
muzyka jako atrybut
duchowej inteligencji

Stroińskiego, a na podobny temat, o wadze i wartości rozwiązań muzycznych dla ideowego przekazu filmów Nolana pisała w odniesieniu do *Incepcji* Agnieszka Cieślak (A. Cieślak, *Rola muzyki w „Incepcji” Christopfera Nolana*, [w:] *Nolan...*).

[47] Por. P. Rojek, op.cit., rozdział poświęcony filmowi *Interstellar*.

opowieścią o ocaleniu ludzkości, ale przede wszystkim kunsztownym manifestem na cześć wagi i znaczenia ludzkiego życia. Jest to również opowieść o organizującej ramy tego życia sile sprawczej uniwersalnych wartości, które ostatecznie okazują się w pełni życiodajnymi przejawami transcendentnej Siły, poruszającej – jak w *Boskiej Komedii* Dantego – Słońce i inne gwiazdy.

Joanna Ślósarska, komentując wartość kategorii punktów libracji jako „regulacyjnego metapodmiotu”, zwracała uwagę na obiektywną odmienność ich zastosowania w odniesieniu do nauki i do sztuki:

Metafora „punktu libracji” w sztuce, wraz ze szczególną (a nieakceptowalną z perspektywy naukowej) praktyką odchylenia obiektów od dających się abstrahować semiotycznych współrzędnych, wyraża przede wszystkim antropologiczną perspektywę i potrzebę nacechowania przedstawień indywidualnym doświadczeniem sensu egzystencji, definiowaniem jej kierunku, celu poznawczego i duchowego [wyróżn. K.L.][48].

Film *Interstellar* można by w tym kontekście odczytywać jako próbę zastosowania tego typu „nadrzędnej regulacji” możliwej do uchwycenia zarówno w odniesieniu do fabuły filmu i obecnych w nim parametrów naukowej wiedzy na użytek konstrukcji zdarzeń świata przedstawionego, jak również w odniesieniu do misternej sztuki łączenia wielu tworzyw, które – jak wielokrotnie tu podkreślano – dopiero wówczas budują całościowy przekaz, gdy wzajemnie oświetlają zawartość swych poszczególnych warstw składowych.

Omawiając różne sposoby zastosowania zasady „regulacyjnego podmiotu” do sposobów egzystencji człowieka w świecie, Joanna Ślósarska zwróciła uwagę na funkcję inteligencji duchowej, spełniającej w odniesieniu do całego spektrum ludzkich doświadczeń nadrzędną rolę punktu libracji. Zgodnie z niektórymi ujęciami współczesnej wiedzy psychologicznej, inteligencji duchowej – jak referowała Ślósarska – umiejscawianej obok innych rodzajów inteligencji, można przypisać takie przymioty jak: zasadę ruchu i aktywności, żywość wyobraźni i zdolność manipulowania (kreatywnego interpretowania) obrazów powstałych w wyobraźni[49]. Ta twórcza sprawność cechująca ludzką naturę jest szczególnie ważna, odpowiada bowiem za umiejętność ujmowania różnych form doświadczenia w ramy działań artystycznych. Służy zatem umiejętności naruszania punktów libracji, wyznaczanych przez obiegowy system norm i wyobrażeń. To dzięki niej artysta potrafi wykreować na podstawie zbioru dostępnych danych (na przykład z zakresu nauki) fantastycznonaukową fabułę, która spina w jedno sferę ludzkich doświadczeń, parabolicznie upominając się o nadanie specjalnego statusu bliskim międzyludzkim więziom jako oczywistemu wyznacznikowi pełni humanizmu i człowieczeństwa. Sztuka jest wymownym znakiem takiej kreatywności i wolności twórczej, bowiem –

[48] J. Ślósarska, op.cit., s. 251.

[49] Joanna Ślósarska odwołuje się do ustaleń A.J. Kuźmickiego (idem, *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008, s. 62), ibidem, s. 250.

zdaniem Ślósarskiej – „znakiem owej suwerennej zdolności może być intuicyjne lub intencjonalne, nieświadome lub świadome odchylenie kreowanego obiektu od punktu libracji, **wprowadzające ukierunkowaną zmianę poznawczą, estetyczną, aksjologiczną** [wyróżn. K.L.]” [50].

Film Nolana bardzo dobrze pokazuje tę sprawczość działań artystycznych. Poszerza dzięki wyobraźni bazę naukowych ustaleń poprzez umiejętność organizowania ich w kunsztowną opowieść, prowadzoną na wielu piętrach przekazu filmowej polifonii sztuk. Muzyka z kolei jest w tej opowieści niejako atrybutem duchowej inteligencji, naprowadzającym odbiorcę na tropy istotne dla odczytania sensów zaprogramowanych w strukturze dzieła filmowego – atrybutem „suwerennej zdolności”, odsyłającym widza do głęboko ukrytej płaszczyzny znaczeń w polifonicznej wielowarstwowej strukturze, wskazującym na te właśnie obszary sensu, która ukierunkowują zdolność poznawczą odbiorcy, jego duchową inteligencję, na takie aspekty przekazu artystycznego, które są w nim nadrzędne i w sensie duchowym – najbardziej wartościowe. Celnie rozpoznała ów szczególny status sztuki Joanna Ślósarska, gdy pisała:

Praktyka artystyczna jest nie tyle reprezentacją trwale osiągniętej postawy równoważenia struktur poznawczych, ile dynamiczną reakcją na tło środowiska oraz tło wewnętrzne dojrzewania. **Sztuka wyraża rozwój inteligencji duchowej**, charakteryzującej się odmiennymi wyznacznikami niż inteligencja racjonalna, emocjonalna, społeczna, twórcza. **Inteligencja duchowa to refleksyjna zdolność poznawcza** nadbudowana nad doświadczeniami sytuacji granicznych – dobra, zła, cierpienia, lęku, miłości, śmierci. Z punktu widzenia aktualnych modeli umysłu ów szczególnie rodzaj inteligencji dotyczy zatem trzeciego systemu postrzeniowego, wyodrębnionego przez Urlicka Neissera, a mianowicie **reprezentacji i poznawania, pozwalającego na samoidentyfikację oraz reagowanie na obiekty i sytuacje zgodnie z poczuciem ich wartości** [wyróżn. K.L.] [51].

Powiązana ze wskazanym trzecim systemem postrzeniowym inteligencja duchowa jest więc nie tylko władzą poznawczą, ale również refleksyjną zdolnością rozeznawania statusu wartości, które są odpowiedzialne za proces samoidentyfikacji, jak również przyczyniają się do umiejętności reagowania – aktywnej władzy czynienia dobra lub zaznaczania sprzeciwu – ze względu na „poczucie wartości” spraw, której przyczyniły się do podjęcia wyzwania i wyzwolenia koniecznych reakcji.

Symbolicznie rzecz ujmując – klasyczny akord *à rebours* oscylujący pomiędzy kadencyjnym splotem durowego i molowego trybu, pełni w filmie Nolana wymowną funkcję inicjalnego gestu, przywołującego do podjęcia czynów w imię obrony tego wszystkiego, co znane

[50] Ibidem, s. 251

[51] Zob. U. Neisser, *Systemy polimorficzne. Nowe podejście do teorii poznania*, przeł. K. Krysińska, [w:] *Modele umysłu*, red. Z. Chlewiński, Warszawa 1999, s. 178–196. Ów trzeci system postrzeniowy został wyodrębniony przez Urlicka Neissera obok pierw-

szego – spostrzegania i działania bezpośredniego, które odpowiada za funkcjonowanie w najbliższym otoczeniu, drugiego – spostrzegania i wrażliwości międzyludzkiej, odpowiedzialnej za relacje społeczne człowieka.

człowiekowi i co niezbywalnie jest częścią składową jego procesu samoidentyfikacji. Muzyczne tło kosmologicznego mitu, wykreowanego w filmie – owa *signifiante* (znaczącość), rama, dobra metafora, forma znacząca – okazuje się nie tylko architektoniczną podstawą, nastrojem jako bazowym fundamentem dla ukazania ludzkich reakcji doświadczanych w sytuacji granicznej, której poetyckim znakiem jest wiersz Dylana Thomasa. Jest ono w pełni konstytutywnym atrybutem duchowej inteligencji, dzięki któremu *Interstellar* może być odczytywany jako swoisty hymn pochwalny na jej cześć, celowo naruszający „naukowe punkty libracji” w imię kreacyjnych zdolności ludzkiej wyobraźni. Podobnie zresztą jak niemal przed dwustu laty ruszyła z posad system tonalny Wagnerowska niekończąca się melodia, wysnuta dzięki modulacyjnym splotom harmonicznym z dawnego, tristanowskiego mitu.

BIBLIOGRAFIA

- Bablet D., *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980
- Barańczak S., *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*, <<https://www.e-mlodzi.com/wiersz-dylana-thomasa-vt45483.htm>>, dostęp: 13.07.2020
- Barthes R., *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2
- Berger K., *Potęga smaku: teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, Warszawa, Kraków 2012
- Chion M., *Film, a Sound Art*, New York 2009
- Cieślak A., *Rola muzyki w „Incepcji” Christophera Nolana*, [w:] Nolan, red. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017
- Hawking S., *Czarne dziury. Wykłady im. Reitha dla BBC*, Poznań 2016
- Kozłowski K., *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013
- Krzych B.K., *Elementy filozofii i nauki w „Interstellar” Christophera Nolana*, [w:] Nolan, red. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017
- Kuźmicki A.J., *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008
- Langer S.K., *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A.H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976
- Lutosławski W., *Postscriptum*, wybór i oprac. tekstów D. Gwizdalanka, K. Meyer, Warszawa 1999
- Neisser U., *Systemy polimorficzne. Nowe podejście do teorii poznania*, przeł. K. Krysińska, [w:] *Modele umysłu*, red. Z. Chlewiński, Warszawa 1999
- Nolan, red. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017
- Pająk J., *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*, Warszawa 2018
- Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008
- Richards M., *Oscar Nominees 2015, Best Original Score (Part 5 of 6): Hans Zimmer's Interstellar*, <<https://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2015-best-original-score-part-5-of-6-hans-zimmers-interstellar/>>, dostęp: 13.07.2020
- Rojek P., *Bohater mityczny w filmach Christophera Nolana*, Poznań 2018
- Rougemont D. de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999
- Scheler M., *Wzory i przywódcy*, [w:] M. Scheler, *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*, przeł. A. Węgrzecki, Kraków 2004

- Sokalska M., *Między miłością a śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” Richarda Wagnera*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5
- Stroiński P., *Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimmera*, [w:] Nolan, red. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017
- Ślósarska J., *Wzorzec punktu libracji w nauce i sztuce*, [w:] Szkiełko i oko. *Humanistyka w dialogu z fizyką*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Warszawa 2017
- Thomas D., *Do not go gentle into that good night*, <<https://poets.org/poem/do-not-go-gentle-good-night>>, dostęp: 13.07.2020
- Thorne K., *Interstellar i nauka*, przeł. B. Bieniok, E.L. Łokas, Warszawa 2015
- Yewdall D.L., *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka*, Warszawa 2011
- Zeki S., *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przeł. A. i M. Binderowie, Warszawa 2012
- Żywiołek A., *Tristitia moderna. Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce*, Kraków 2020