

Brzmienie Ulic nędzy

ABSTRACT. Bitka Stanisław, *Brzmienie Ulic nędzy* [The Sound of *Mean Streets*]. "Images" vol. XXXIX, no. 48. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 101–115. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.39.48.6>.

The article focuses on the soundtrack of Martin Scorsese's *Mean Streets*, with a particular emphasis on the music of The Rolling Stones. The author argues that this is the first film in which Scorsese fully establishes his distinctive directorial style, characterized by the use of pre-existing music as an integral narrative device. Deeply rooted in the film's diegesis, the music becomes a crucial component of the storytelling. Through an audiovisual analysis of selected tracks, the author demonstrates that the soundtrack, operating through contrasts, plays a key role in the character development and highlights the film's central issues, such as moral ambivalence, violence, and the tension between tradition and modernity.

KEYWORDS: Martin Scorsese, *Mean Streets*, The Rolling Stones, film music, diegetic music, source music

Ulice nędzy (1973) to jeden z najbardziej osobistych filmów Martina Scorsese, a także pierwszy film, w którym twórca w pełni zaprezentował swój autorski styl. Jednym z najważniejszych jego elementów jest oryginalne posługiwanie się prekompilowaną ścieżką dźwiękową, która dalece wykracza poza element stanowiący „dekorację”, a znacząco wpływa na interpretację całego dzieła. Reżyser nie współpracował z żadnym kompozytorem podczas pracy nad *Ulicami nędzy*, wszystkie wykorzystane utwory i piosenki to autorski wybór. Muzyka rozbrzmiewa przede wszystkim z diegezy: z szaf grających w barach, z radiodbiorników w samochodach, od ulicznych orkiestr. Taki sposób pracy z muzyką – w przeciwieństwie do tej napisanej specjalnie na potrzeby danego filmu – daje filmowcom możliwość poszerzenia dzieła o dodatkowe konteksty. Ponadto, jak to ujęła Claudia Gorbman:

dla wielu twórców filmowych muzyka stanowi platformę dla idiosynkratycznego wyrażania gustu, a zatem przekazuje ona nie tylko znaczenie w kontekście fabuły, ale również znaczenie, które funkcjonuje niczym ich autorska sygnatura. [...] Nowi kompozytorzy nie kształcą się w Wiedniu, ich edukacja muzyczna zaczyna się od częstego obcowania z telewizją, popkulturą. I to doprowadziło do powstania nowych muzycznych idiomów, a także do bardziej zniuansowanych konceptów^[1].

Wybór istniejącej muzyki może stać się znakiem rozpoznawczym danego twórcy, tak jak kompozycja kadru, specyfika montażu czy sposób pracy z aktorem. Aby wyjaśnić, na czym polega związek

[1] Claudia Gorbman, „Auteur Music”, [w:] *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard D. Lep-

pert, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2007, s. 151.

wykorzystanych utworów z narracją w *Ulicach nędzy*, po nakreśleniu kontekstów związanych z doborem utworów przeanalizuję – w moim przekonaniu kluczowe dla całego filmu (a także późniejszej twórczości Scorsese) – piosenki The Rolling Stones. Wstępna hipoteza brzmi zatem, że kluczowe dla interpretacji filmu konflikty targające głównym bohaterem: tradycją z nowoczesnością, pożądania z lojalnością czy katolickiego wychowania z funkcjonowaniem w przestępczym półświatku w *Ulicach nędzy*, podkreślono właśnie poprzez ścieżkę dźwiękową, na której pojawiają się zarówno rock, pop, tradycyjna piosenka włoska, jak i opera.

Korzystając z doświadczeń zebranych podczas kręcenia dokumentalnego *Street Scenes* (1970) i fabularnego *Wagonu towarowego Berta* (1972), a także muzycznych *Woodstock* (1970) i *Medicine Ball Caravan* i *Elvis on Tour* (1972) – przy których współpracował jako montażysta – Scorsese powraca do tematów z debiutanckiego *Kto puka do moich drzwi* (1967), wyraźnie je pogłębiając. Do realizacji *Ulic nędzy* motywował Scorsese jego mentor John Cassavetes. Ojciec chrzestny amerykańskiego kina niezależnego mocno przestrzegał młodszego kolegę przed komercyjnym kinem i zachęcał do uprawiania autorskiego stylu w rodzaju *Kto puka do moich drzwi*[2]. W istocie, podobieństw stylistycznych i tematycznych jest tak wiele, że Robert Kolker porównuje *Kto puka do moich drzwi* do rozgrzewki przed *Ulicami nędzy*[3]. Styl opowiadania, podobnie jak w debiutanckim filmie, jest dość swobodny. Sam twórca przyznaje, że „fabuła nie miała aż takiego znaczenia, to bohaterowie byli ważni”[4]. Pierwotnie film był zatytułowany *Sezon na wiedźmy* i wraz z *Kto puka do moich drzwi* oraz niezrealizowanym dziełem *Jeruzalem, Jeruzalem* miał w zamyśle Scorsese i scenarzysty Mardika Martina współtworzyć prześląkniętą katolickim mistycyzmem trylogię o dorastaniu w Małej Italii[5]. Jay Cocks, krytyk filmowy i scenarzysta, który współpracował z Martinem Scorsese nad *Wiekami niewinności* (1993), zasugerował reżyserowi zmianę tytułu na *Ulice nędzy* – to cytat z eseju Raymonda Chandlera[6].

Producent *Ulic nędzy* Jonathan Taplin, ówczesny menedżer Boba Dylana i zespołu The Band, miał znajomości w show-biznesie, potrafił więc wynegocjować korzystne warunki na zakup licencji wielu radiowych przebojów. „Kiedy kręciliśmy *Ulice nędzy*, cały film kosztował tylko sześćset pięćdziesiąt tysięcy dolarów. Jon Taplin miał taki budżet i z tych pieniędzy był w stanie kupić The Rolling Stones, i jeszcze Cream,

[2] Martin Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. Barbara Kosecka, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1997, s. 50.

[3] Robert Kolker, *Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 197.

[4] Martin Scorsese, *Pasja i...*, s. 52.

[5] Zob. Vincent LoBrutto, *Martin Scorsese. A Biography*, Praeger, Westport, CT–Londyn 2008, s. 84.

[6] Chandler, charakteryzując wzorcowego bohatera powieści detektywistycznej, pisze: „Jednakże tymi **nędznymi ulicznymi** [wyróż. – S.B.] musi chodzić ktoś, kto sam nie jest nędznikiem, ktoś, kto nie jest ani zdemoralizowany, ani tchórzliwy” – Raymond Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] *Mówi Chandler*, tłum. Ewa Burdewicz, przedmowa Krzysztof Mętrak, Czytelnik Warszawa 1983, s. 328.

i Erica Claptona”[7] – wspomina sam Scorsese. Chociaż na spotkaniu zorganizowanym w American Film Institute reżyser wspominał, że o ile sama produkcja mieściła się w budżecie, o tyle ceny licencji okazały się przytłaczające (zwłaszcza w kontekście The Rolling Stones – musiano tu wyłożyć w sumie 30 000 dolarów[8]). To właśnie w *Ulicach nędzy* po raz pierwszy w filmografii Scorsesego pojawiają się piosenki The Rolling Stones – grupy zajmującej szczególne miejsce w jego twórczości[9]. Sam reżyser przyznaje, że:

wizualizacja sekwencji i scen w *Ulicach nędzy* w dużej mierze pochodzi z ich [The Rolling Stones – S.B.] muzyki, ze zżycia się z ich muzyką i słuchania jej. Nie tylko piosenek, których użyłem w filmie. Nie, chodzi o to coś, co jest w ich brzmieniu i nastroju, w ich nastawieniu... Ciągle ich słucham i wyobrażam sobie filmowe sceny [...]. Korzystałem ze swoich doświadczeń, którym nadawałem filmowego sznytu, i to te piosenki mi w tym pomogły[10].

Mimo iż Nowy Jork jest poniekąd tytułowym bohaterem *Ulic nędzy*, większość scen została nakręcona w Los Angeles (21 dni w Los Angeles, 6 dni w Nowym Jorku), co pozwoliło na pewne oszczędności. Operując ograniczonym budżetem, producent zdecydował się zaoszczędzić na lokacjach i sprzęcie, a znaczną część funduszy przeznaczył na prawa do wykorzystanych utworów.

Film opowiada o losach czterech młodych Amerykanów włoskiego pochodzenia, którzy – podobnie jak bohaterowie wspomnianego debiutu reżysera – wywodzą się z półświatka przestępczego. Tony (David Proval) prowadzi bar, w którym dzieje się większa część akcji, Michael (Richard Romanus) jest drobnym gangsterem, obraca kradzionym towarem, pożycza na procent. Centralna postać to Charlie Cappa (Harvey Keitel). Nieprzypadkowe jest imię i nazwisko bohatera. Jak zwraca uwagę Vincent LoBrutto, Charles to imię ojca Martina Scorsesego, Cappa zaś to panieńskie nazwisko jego matki[11]. To, że protagonista – podobnie jak grany przez tego samego aktora J.R. z *Kto puka do moich drzwi* – staje się *alter ego* reżysera, wydaje się więc oczywiste. Charlie chce się wspinać po szczeblach mafijnej drabiny – jego wuj Giovanni (Cesare Danova), wpływowy mafioso, obiecuje mu, że zostanie właścicielem restauracji. Na przeszkodzie do realizacji tego celu stają przyjaźń z Johnnym Boyem (Robert De Niro) i skrzętnie ukrywany romans z jego cierpiącą na epilepsję kuzynką Teresą (Amy Robinson). Johnny Boy jest zadłużony u Michaela (Richard Romanus). Charlie, stawiając siebie w trudnej sytuacji, z jednej strony stara się przypilnować

[7] Richard Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. Marta Szelichowska, Axis Mundi, Warszawa 2012, s. 427.

[8] *Martin Scorsese. Interviews*, red. Robert Ribera, University Press of Mississippi, Mississippi 2017, s. 26.

[9] Utwory słynnej brytyjskiej grupy pojawiają się później wielokrotnie w takich filmach jak: *Chłopcy z ferajny* (1990), *Kasyno* (1995) czy *Infiltracja* (2006).

Scorsese ponadto zrealizował film dokumentalny, będący zapisem koncertów grupy *W blasku światła* (2008), a także współtworzył wraz z Mickiem Jaggerem, liderem The Rolling Stones, serial *Vinyl* (2018).

[10] Cyt. za: Robert Ebert, *Scorsese by Ebert*, University of Chicago Press, Chicago 2008, s. 261.

[11] Vincent LoBrutto, op. cit., s. 135.

Johnny'ego, aby nie obnosił się z wydawaniem pieniędzy i aby uczciwie zapracował na zwrot, z drugiej natomiast wstawia się przed Michaeliem za Johnnym, starając się możliwie zmniejszyć dług i opóźnić termin spłaty. Mimo starań Charliego, Johnny Boy wciąż obraża Michaela, co doprowadza do krwawego finału. Ów kluczowy dla całego filmu wątek relacji Charliego z Johnnym Boyem jest zainspirowany historią ojca Martina Scorsese, który opiekował się swoim lekkomyślnym bratem. Jak wspomina: „Oznaczało to zadawanie się ze wszystkimi stronami: negocjacje, zawieranie umów, upewnianie się, że brat nie zostanie sprzątnięty, czasami dawanie mu pieniędzy. Naprawdę narażał się dla wuja [...]. Powstaje pytanie: czyż jestem stróżem brata mego? Tym tematem zająłem się w filmie *Ulice nędzy*” [12].

Scorsese w dużej mierze samodzielnie zmontował film. Nie jest jednak wymieniony w napisach, ponieważ nie należał do związku [13]. To bardzo istotna informacja, często pomijana przy opracowaniach naukowych i popularnych, ponieważ to właśnie w montażu uwidacznia się charakterystyczny, autorski sposób, w jaki muzyka zespojona jest z obrazem. W *Ulicach nędzy* wykorzystano dwadzieścia cztery piosenki, ponad dwa razy więcej niż w *Kto puka do moich drzwi*, rozszerzył się też wachlarz stylistyczny (rockowe i popowe brzmienie jest tu skontrastowane z tradycyjnymi piosenkami sycylijskimi i operą). Ewoluuował przy tym sposób wykorzystywania utworów. Piosenki są wyraźnie zakorzenione w diegezie – w jednej scenie w trakcie szarpaniny bohaterowie wpadają na szafę grającą, przez co na słyszanej w tle piosence *Pledging My Love* Johnny'ego Ace'a daje się słyszeć charakterystyczny trzask przeskakującej płyty. W montażu, jako że operuje się tu różnymi poziomami głośności, muzyka wytwarza dodatkową płaszczyznę pomiędzy światem przedstawionym a odautorskim komentarzem. Kilka istotnych scen opartych jest bowiem na muzyce, której status ontologiczny jest niedookreślony. Pochodzi ona wprawdzie ze źródła ekranowego, ale jest zarazem wyraźnie „kontrolowana” przez zewnętrznego narratora.

„Nie naprawisz wyrządzonych grzechów w kościele. Trzeba to zrobić na ulicy, w domu. Cała reszta to bzdury i dobrze o tym wiesz” – od tych słów, wypowiedzianych na tle ciemnego ekranu, rozpoczyna się film. Refleksja nad pokutą staje się zatem eksplicytnie wyrażonym głównym tematem. Rozterki dotyczące pokuty powracają zarówno w monologach bohatera, jak i w wizualnym motywie. Charlie kilkakrotnie zbliża dłoń do płonącego knota świecy, zapalek i kuchenki gazowej. Choć po cięciu montażowym widzimy Charliego, bez trudu można rozpoznać w prologu głos Martina Scorsese, co jeszcze mocniej podkreśla jego pozafilmowy związek z bohaterem. Zabieg ten – jak słusznie zauważa Jay Beck – od początku kwestionuje autentyczność ścieżki dźwiękowej. „Poprzez wywołanie poczucia niepokoju już od

[12] Martin Scorsese, Antonio Spadaro, *Dialogi o wierze*, tłum. Tomasz Kwiecień, Magdalena Macińska, Wydawnictwo „Więź”, Wydawnictwo WAM, Warszawa–Kraków 2024, s. 65–66.

[13] Najprawdopodobniej chodzi o związek montażystów (Motion Pictures Editors Guild), dlatego też w napisach i opisie filmu figuruje Sidney Levin. Zob. Richard Schickel, op. cit., s. 413.

pierwszych scen film zmusza do uważnego śledzenia audiosfery i poszukiwania dodatkowych znaczeń”[14].

W kilku ujęciach kręconych z ręki, przy naturalnym oświetleniu obserwujemy, gdy główny bohater budzi się w swoim pokoju. W momencie, gdy kładzie głowę z powrotem na poduszkę, następuje charakterystyczny jump-cut, niemal zsynchronizowany z pojawiającą się wówczas muzyką – tłem dla otwierającej sekwencji jest *Be My Baby* The Ronettes[15]. „Są tam trzy cięcia i, jeśli dobrze się wsłuchasz, trzy uderzenia bębna[16]: to początek *Be My Baby*, w produkcji Phila Spectora. Pomyśl na taki montaż przyszedł mi do głowy po wysłuchaniu początku tej piosenki”[17] – wspomina reżyser.

Tuż po tym następuje czołówka: sekwencja ujęć stylizowanych na domowe nagrania z różnych momentów życia Charliego, zmontowana z napisami początkowymi. *Be My Baby* w wersji studyjnej kończy powolny *fade out*. W filmie, zanim ostatni refren ulegnie przyciszeniu, nakłada się na niego tradycyjna włoska melodia – czołówkę kończy ujęcie z wysoka na Festiwal św. Januarego (święto obchodzone we wrześniu przez Amerykanów pochodzących z południowych Włoch). Równie uwypuklone jest przejście w montażu: obraz z kamery Super 8 zostaje przeskalowany do formatu 35 mm. Giuliana Muscio konstatuje, że konflikt tradycji z nowoczesnością jest zawarty właśnie w montażu pierwszej sekwencji[18]. Natomiast Vincent LoBrutto nazywa utwór „ścieżką dźwiękową wewnętrznej walki Charliego i ścieżką dźwiękową jego przeszłości”[19]. Nie mniej istotna wydaje się funkcja czysto estetyczna. Uderzenia perkusji decydują o momentach cięć, spajając surowy (kręcony w rzeczywistej lokacji przy naturalnym oświetleniu) obraz, tworząc bardzo charakterystyczny audiowizualny spłot – poniekąd przypominający fragment teledysku, na długo przed rozkwitem tej formy.

Schemat skonstrastowania muzyki współczesnej – tym razem rockowej – z tradycyjną włoską piosenką zostaje powtórzony w fina-

[14] Jay Beck, *Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick–New Jersey–Londyn 2016, s. 132.

[15] The Ronettes – nowojorska, żeńska grupa popowa, działająca w latach 60. *Be My Baby* (1963) to największy przebój zespołu, jego współautorem był Phil Spector, twórca techniki ściany dźwięku. Wbrew obiegowym opiniom, w których bywa ona mylona po prostu z hałasem i dużą ilością przesterowanych dźwięków, jest to metoda polegająca na wykreowaniu możliwie najbardziej pełnego, nasyconego brzmienia (pisząc inaczej: chodziło o próbę osiągnięcia brzmieniowej jakości orkiestry symfonicznej w ramach zespołu rozrywkowego); zob. Marc Spitz, *Still Tingling Spines, 50 Years Later*, The New York Times, 18.08.2018, <https://www.nytimes.com/2013/08/18/movies/be-my-baby-a-hit-single-with-staying-power.html> (dostęp: 4.01.2025).

[16] *Be My Baby* rozpoczyna się od frazy perkusyjnej, która na zasadzie cytatu wiele razy powracała w muzyce popularnej (można ją usłyszeć w utworach Franka Sinatry, Taylor Swift czy The Afghan Whigs). Jak wspomina perkusista Hal Blaine, początek piosenki był dziełem przypadku: planował zagrać werbel na dwa, jednak wypadła mu pałka – nie chcąc przyznać się do błędu, uderzył zamiast tego kolejny raz w bęben basowy, przesuwając uderzenie w werbel na czwartą ćwierćnutę.

[17] Richard Schickel, op. cit., s. 428.

[18] Giuliana Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, [w:] *A Companion to Martin Scorsese*, red. Aaron Baker, Wiley Blackwell, Malden–Oxford–Chichester 2015, s. 264.

[19] Vincent LoBrutto, op. cit., s. 136.

le filmu. Podczas ucieczki samochodem z Manhattanu na Brooklyn Charlie rozpoczyna osobistą modlitwę, czym wzbudza śmiech Teresy i Johnnynego. Następnie włącza radio; po kilku taktach *Scapricciatiello*, neapolitańskiej pieśni, pojawia się agresywny, instrumentalny utwór *Steppin' Out* grupy The Cream. Nadaje on dynamiki następnej scenie, w której Michael podjeżdża do uciekinierów, a z tylnego siedzenia mężczyzna (w tej roli niewymieniony w napisach Martin Scorsese) oddaje strzał w stronę pędzącego pojazdu. Kula trafia Johnnynego, który zaczyna intensywnie krwawić, przez co Charlie traci kontrolę nad pojazdem i uderza w hydrant, powodując wystrzelenie fontanny wody w górę. W kulminacyjnym momencie strzelaniny daje się słyszeć wirtuozerska partia na gitarze elektrycznej, sprawiająca wrażenie, jak gdyby muzyczny fragment był pisany specjalnie na potrzebę filmu. Wraz z uderzeniem w hydrant gwałtownie urywa się fragment *Steppin' Out*. Rozpoczyna się wówczas kończąca sekwencja montażowa: w obrazie pojawia się uliczna orkiestra, która gra *Marinello* – pieśń graną na koniec festynu na cześć św. Januarego, która to stanie się muzycznym tłem dla finału. Ujęcia zakrwawionych głównych bohaterów, zestawione są ze zdjęciami Giovanniego, Teresy i innych bohaterów filmu. Koniec końców żaden z głównych bohaterów nie ginie, ale wszyscy zostają upokorzeni.

Pojawiają się też w *Ulicach nędzy* utwory, które dosłownie stanowią tło; nie słyhać tekstów ani charakterystycznych fraz. Jak zauważa Muscio: „podczas napisów końcowych zdajemy sobie sprawę, że część wykorzystanych utworów mogła ująć naszej uwadze, niemniej spełniły one swoje zadanie”[20]. Dla Scorsesego istotne było, aby możliwie jak najwierniej oddać atmosferę panującą we wczesnych latach 70. w Małej Italii, muzyka zdaje się najlepszym środkiem do uzyskania tego efektu.

Według mnie dobór ścieżki dźwiękowej w *Ulicach nędzy* był bardzo dobry. Właśnie przy takiej muzyce się bawiłem i to ona była częścią naszego stylu życia. Czasami, słysząc napływający skądś fragment piosenki, przystawaliśmy razem z nią na dwie czy trzy minuty. Widać to w *Ulicach nędzy*. Nieważnie, czy mamy do czynienia z rock'n'rollem, operą bądź miłosnymi piosenkami z Neapolu[21].

Muzyka pełni kluczową funkcję zarówno w budowaniu głównego wątku, jakim jest bez wątpienia wewnętrzny konflikt Charliego, jak i w portretowaniu młodych gangsterów – film utkano bowiem z fragmentów scen przypadkowej przemocy, pijaństwa i mafijnej codzienności. Nie są to bynajmniej obrazy romantyczne. Jak słusznie pisała Maria Kornatowska o *Ulicach nędzy* i *Chłopcach z ferajny*, Scorsese

odmitologizował mafię. Uzwyčajnił. Ukazał przemoc jako część codzienności i jako krwawy rytuał, krwawą ofiarę. Przemoc i brutalność są u Scorsesego dojmująco cielesne, boleśnie konkretne. [...] Ten drobny, kruchy, cierpiący od dzieciństwa na astmę artysta zdaje się czerpać dziwną satysfakcję ze spektaklu destrukcji i cierpienia. Tkwi w nim zastanawiająca

[20] Giuliana Muscio, op. cit., s. 263.

[21] Martin Scorsese, op. cit., s. 57.

nienawiść do ludzkiego ciała, które chętnie, z żarliwością inkwizytora, skazuje na męki i unicestwienie[22].

Rzuca się w oczy kontrast pomiędzy wzbudzającym szacunek, eleganckim Giovannim i jego otoczeniem a nieokrzesanymi młodzieńcami. Ów kontrast jest mocno podkreślany przez muzykę. Najczęściej scenom, w których pojawia się Giovanni, towarzyszą tradycyjne, neapolitańskie piosenki w wykonaniu Giuseppe Di Stefano. Wybór tenora z Włoch, który po II wojnie światowej przeprowadził się do Stanów, gdzie zrobił karierę, wydaje się idealnie pasować do reprezentowania postaci gangstera włoskiego pochodzenia, któremu poszczyściło się w Ameryce. Z kolei scenom z udziałem młodszych bohaterów towarzyszy rock, pop i doo-wop. Być może dziś nie jest to tak oczywiste, ale pop z *Ulic nędzy* był w trakcie premiery filmu odrobinę przestarzały, jednakże wciąż cieszył się zainteresowaniem młodych Italo-Amerykanów – w jednej ze scen, podczas zakrapianego spotkania, podchmielony Tony kilkakrotnie zwraca się przy szafie grającej do Michaela z prośbą, aby grał tylko stare piosenki.

Na fali popularności nurtu blaxploitation Roger Corman zaferował Scorsesemu budżet 150 000 dolarów pod warunkiem, że wszyscy bohaterowie będą czarni. Scorsese nie zgodził się, argumentując, że w filmie chodzi właśnie o specyfikę życia w Małej Italii i ta zmiana kompletnie pozbawiłaby film jego zamierzonego sensu[23]. Niemniej wątki rasowe powracają w kilku mniej eksponowanych scenach – najczęściej w żartach pijanych młodzieńców. Ksenofobia bohaterów wynika przede wszystkim z ich izolacji; jak pisała w swojej recenzji Pauline Kael: „gangsterzy żyją w tak odizolowanym świecie, że dla nich każda osoba spoza niego – przypadkowy Żyd czy Afroamerykanin, z którymi się spotykają – jest tak samo obca i zabawna jak mały człowiek z Marsa”[24]. W filmie brak jednoznacznego potępienia postaw rasistowskich czy ksenofobicznych, tak samo jak w późniejszych filmach brak będzie jednoznacznego potępienia przemocy, co wprawia część widowni w konsternację. Operując w bardzo konkretnym czasie i przestrzeni, reżyser nadaje swoim fabułom autentyczność kina dokumentalnego.

„W *Ulicach nędzy* – pisze Jay Beck – Scorsese poprzez dobór piosenek wytwarza dodatkową konstelację znaczeń, opierając się na pozafilmowej wiedzy odbiorcy”[25]. Wykorzystane w filmie piosenki to znane przeboje, które były i są mocno obecne w popkulturze. To, że w jednej ze scen czarnoskóra striptizerka tańczy do „białego” rock’n’rolla (słyszymy wówczas wewnętrzny głos Charliego stwierdzający, że to piękna kobieta; zastanawia się też, czy jej kolor skóry ma

[22] Maria Kornatowska, *Guru z Nowego Jorku*, [w:] *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. Tadeusz Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera, Muzeum Kinematografii, Łódź 2016, s. 178–179; eadem, *Guru z Nowego Jorku*, „Kino” 2003, nr 4.

[23] Zob. Martin Scorsese, op. cit., s. 52.

[24] Pauline Kael, *Mean Streets – Everyday Inferno*, Scraps from the Loft, 11.01.2018, <https://scrapsfromtheloft.com/movies/mean-streets-pauline-kael/> (dostęp: 29.12.2024).

[25] Jay Beck, op. cit., s. 131.

jakiegokolwiek znaczenie), pokazuje zmianę paradygmatu, jaka zaszła w muzyce popularnej przełomu lat 60. i 70.[26]

Pod koniec lat 60. z rock'n'rolla narodził się rock, a z R&B narodziła się muzyka soul, co spowodowało podział tych odmiennych gatunków muzycznych na białą i czarną muzykę. Scorsese w *Ulicach nędzy* celowo wykorzystał taką muzykę, aby zwrócić uwagę na kwestię różnic rasowych po tej zmianie paradygmatu, kiedy każdy wybór muzyczny ma dwa poziome znaczenia – pierwsze, dotyczące treści i jej zastosowania; drugie, odnoszące się do stylu i związanych z nim kulturowych implikacji[27].

Amanda Howell zwraca natomiast uwagę na ironiczny aspekt: muzycznym tłem dla rasistowskich i mizoginistycznych rozmów jest „czarny” doo-wop. Dla przykładu, podczas gdy Tony naśmiewa się z Michaela, że jego dziewczyna „całowała się z Murzynem”, słysząc delikatną balladę *I Love You So* The Chantells – damskiej grupy czarnych wokalistek.

Audiowizualne rozwiązania, wykorzystane w *Ulicach nędzy*, będą powracać przez całą filmografię Scorsesego. To przede wszystkim kontrastowanie przemocy optymistyczną muzyką: scena bijatyki w klubie bilardowym podmalowana jest przebojem *Please Mr. Postman* grupy The Marvelettes. Bardzo podobne sceny możemy znaleźć m.in. w *Infiltracji*, kiedy Billy Costigan (Leonardo DiCaprio) jest torturowany przez Franka Costello (Jack Nicholson), czy w *Kasynie*, kiedy grany przez Joe Pesciego Nicky Santoro dźga piórem przypadkowego mężczyznę w barze (warto dodać, że obydwu tym scenom towarzyszy muzyka The Rolling Stones). Pojawiają się także piosenki zastosowane ironicznie. Gdy kompletnie pijany Charlie wypija kolejne kieliszki, towarzyszy temu muzyczny komentarz *Rubber Biscuit* The Chips – doo-wopowy utwór, żart, w którym absurdalny tekst łączy się z niezrozumiałą melodeklamacją. W połączeniu z obrazem scenę kończy długie ujęcie w zbliżeniu na twarz Charliego ze SnorriCam (stelaż do kamery, zamontowany na ciele aktora) – całość daje komiczny efekt.

Piosenki The Rolling Stones pojawiają się na początku filmu, w dwóch paralelnych scenach wprowadzających głównych bohaterów. Poprzedza je monolog Charliego na temat pokuty, który rozpoczyna się w kościele. Bohater, klęcząc przed ołtarzem, rozwija myśl z początku filmu. Nie wierzy, że odmówienie „dziesięciu zdrowasiek i dziesięciu *Ojcie Nasz*” cokolwiek zmienia – to tylko słowa. Podczas jego monologu kamera przenosi się do zalanego czerwienią lokalu nocnego, ujęciem z jazdy prezentując bar. Trudno o bardziej sugestywne wykorzystanie motywu zejścia do piekieł. Charlie mówi o dwóch rodzajach ognia piekielnego[28]: fizycznym i duchowym, zaznaczając, że ten drugi jest

[26] Ibidem, s. 135.

[27] Ibidem, s. 132.

[28] Martin Scorsese przyznaje w wywiadach, że – jakkolwiek w jego domu rodzinnym nie czytało się zbyt wiele – wśród jego literackich inspiracji szczególnie miejsce zajmował *Portret artysty w wieku*

młodzieńcem Jamesa Joyce'a. Monolog Charliego bez wątplenia jest inspirowany opisem mąk piekielnych, które pojawiają się w środkowych partiach powieści („Ogień nasz ziemski, choćby nie wiem jak gwałtowny, choćby nie wiem, z jaką szerzył się furia, ma zawsze ograniczony zasięg: tymczasem piekielne je-

dużo gorszy. Jego głos jest mocno wyeksponowany. Nie słyhać odgłosów świata przedstawionego.

Tuż po ostatnim słowie rozbrzmiewa akord D-dur, grany na dwunastostrunowej gitarze akustycznej, od którego rozpoczyna się *Tell Me (You're Coming Back)* The Rolling Stones. To jeden z pierwszych utworów napisanych przez duet Jagger-Richards, pochodzący z płyty zatytułowanej *The Rolling Stones* (1964), a jednocześnie pierwszy singiel zespołu, który wszedł na listy przebojów w Stanach Zjednoczonych. „Przyzwicie skonstruowana ballada pop miała niewiele wspólnego ze Stonesowskim *raison d'être*, ich miłością i zadurzeniem, i upojeniem czarną muzyką” [29] – pisał Rob Bowman, muzykolog z uniwersytetu w Toronto. W istocie, na tle ówczesnej twórczości zespołu, w której dominowały bluesowe standardy, popowa ballada mocno się wyróżniała. Oszczędne zwrotki prowadzą do refrenów opartych na popularnej sekwencji akordów D-dur, h-moll, G-dur, A-dur, w których instrumentacja jest bardziej intensywna i w których pojawiają się beatlesowskie z ducha chórki.

Na scenie w lokalu tańczy Diane (Jeannie Bell), czarna striptizerka. Kamera w zwolnionym tempie podąża za Charliem, gdy ten wchodzi do klubu i kieruje się ku scenie, aby dołączyć do tańczącej dziewczyny. Tekst piosenki przybiera formę lamentu kochanka, który chce wrócić do ukochanej. Co ciekawe, w interpretacjach nie ma zgodności odnośnie do tego, jak odczytywać ten konkretny utwór w kontekście całego filmu. Vincent LoBrutto sugeruje, że powtarzający się wers: „Tell me you coming back to me” („powiedz, że wracasz do mnie”) można odnieść do Charliego i jego „negocjacji” z Bogiem. Charlie chce być zbawiony, ale na własnych warunkach [30]. Anthony D. Cavaluzzi, stawiając na odczytanie mniej metaforyczne, uważa, iż piosenkę można potraktować jako opis powrotu do baru [31]. Wziąwszy jednak pod uwagę kontekst fabularny utworu, nasuwa się interpretacja jeszcze inna – że chodzi tu o problemy w związku i przebaczenie. Piosenkę można więc potraktować jako *foreshadow* nadchodzących problemów Charliego, który wbrew sobie zrywa ze swoją kochanką Teresą. Ponadto nie zachowuje się w porządku wobec Diane, której obiecuje pracę, ale nie przychodzi na umówione spotkanie.

Scena rozpoczyna się od ujęcia w lekko zwolnionym tempie (inaczej niż utwór muzyczny, którego tempo jest naturalne). Dominują długie ujęcia, w których kamera podąża za bohaterem, przeszywane zbliżeniami na tańczącą kobietę, pojawiają się przejścia poprzez zmianę głębi ostrości, całość podąża za dynamiką utworu. Przynależność *Tell Me* do diegezy jest dyskusyjna. Jay Beck zwraca uwagę, że choć moż-

zioro ognia bez granic [...] płomienie tego przerażającego ognia lizać będą ciała potępionych nie tylko od zewnątrz, albowiem każda zagubiona dusza zamieni się w piekło dla siebie samej” – James Joyce, *Portret artysty w wieku młodości*, tłum. Jerzy Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2016, s. 124).

[29] Cytat pochodzi z niezatytułowanego eseju Roba Bowmana, zamieszczonego w książce *Według The*

Rolling Stones, red. Dora Loewenstein, Philip Dodd, tłum. Piotr Kaczkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 86.

[30] Vincent LoBrutto, op. cit., s. 142.

[31] Anthony D. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian / American Life in Who's That Knocking at My Door and Mean Streets*, [w:] *A Companion to Martin Scorsese...*, s. 288.

na byłoby sądzić, że piosenka rozbrzmiewa z szafy grającej – wszak ludzie reagują na nią, tańcząc rytmicznie – to jednak początkowo wybrzmiewa bez dodatkowego pogłosu pomieszczenia[32]. Dodajmy też, że w obrazie pojawiają się elipsy: Charlie tańczy bez marynarki, a po cięciu siedzi ubrany za stołem – podczas gdy piosenka rozbrzmiewa bez żadnych cięć. W związku z czym Cavaluzzi przekonuje, że utwór nie może pochodzić z diegezy, tylko stanowi część fantazji bohatera[33].

Ustalenia dodatkowo komplikuje fakt, że gdy *Tell Me* się kończy, rozlegają się pochodzące ze świata przedstawionego oklaski i rozpoczyna się kolejna piosenka, *I Looked Away* Derek and the Dominos[34]. Podczas trwania tego utworu Charlie i Michael rozmawiają o długu Johnnynego Boya. Na drugim planie dochodzi do przypadkowej bitki pijanych gości, co niejako stanowi zapowiedź krwawego finału filmu, którego tłem muzycznym będzie utwór *Stepping Out* Cream, innego – niż Derek and the Dominos – zespołu Erica Claptona.

Postać Johnnynego Boya zostaje wprowadzona wraz z *Jumpin' Jack Flash*[35] (1968), jednym z największych przebojów The Rolling Stones. Powstały po psychodelicznym albumie *Their Satanic Majesties Request*, ciepło przyjęty przez słuchaczy i krytykę, stanowił widomy znak powrotu grupy do muzyki o korzeniach blues-rockowych. Bowman porównuje swoje pierwsze zetknięcie z utworem do wybuchu kosmicznego i konkluduje, że *Jumpin' Jack Flash* pozostaje jednym z największych dokonań w historii rock'n'rolla[36].

Dominantą piosenki jest mocny gitarowy riff. Unikalne brzmienie to rezultat zachłystnięcia się najnowszymi wówczas technologiami nagraniowymi, połączonego z nieskrępowanym eksperymentowaniem. O nagrywaniu utworu w swojej autobiografii pisał gitarzysta Keith Richards:

Zgrzytające brudne brzmienie pochodziło z nędznych małych moteli-ków, gdzie jedynym sprzętem, na którym można było nagrywać, był ten nowy wynalazek zwany magnetofonem. [...] grając na gitarze akustycznej, przeciążałem magnetofon Phillipsa tak, że dźwięk się zniekształcał, a gdy odtwarzałem to, co nagrałem, brzmiało to jak gitara elektryczna. Używałem magnetofonu jako pick-upu i wzmacniacza jednocześnie[37].

Ponadto Richards nagrał ten utwór w otwartym stroju i przy wykorzystaniu kapodastera[38]. Połączenie techniki nagrania i otwartego stroju sprawia, że samo już brzmienie gitar w *Jumpin' Jack Flash* jest unikatowe i trudne do podrobienia.

[32] Jay Beck, op. cit., s. 131.

[33] Anthony D. Cavaluzzi, op. cit., s. 288.

[34] Derek and the Dominos – brytyjska grupa blues-rockowa (1970–1971), założona przez Erica Claptona.

[35] Przebój ten, w wersji oryginalnej, pojawił się między innymi w komedii kryminalnej *Jumpin' Jack Flash* (reż. Penny Marshall, 1986) i – w odsłonie akustycznej, ze śpiewem Arethy Franklin – w końcowej scenie *Las Vegas Parano* (reż. Terry Gilliam, 1998).

[36] Według *The Rolling Stones...*, s. 86.

[37] Keith Richards, James Fox, *Życie. Autobiografia*, tłum. Magdalena Bugajska, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, Wydawnictwo Olesiejuk, Warszawa–Ożarów Mazowiecki 2012, s. 241.

[38] Kapodaster – urządzenie (w formie zacisku), które może skrócić menzurę strun na gryfie gitary lub banjo i tym samym podwyższyć tonację.

Kiedy Johnny Boy przychodzi do lokalu, nadal słyhać *I Looked Away*, Charlie stoi za barem po przeciwnej stronie od wejścia. Wszystkie dźwięki, w tym muzyka, ulegają przyciszeniu, słyszymy tylko wewnętrzny głos protagonisty: „mówisz o pokucie i zsyłasz ją przez te drzwi”. W oddali pojawia się wsparty na dwóch dziewczynach Johnny Boy i rozpoczyna się *Jumpin’ Jack Flash*.

Scena kręcona jest w zwolnionym tempie, odgłosy otoczenia również są zwolnione i przyciszone w miksie. *Jumpin’ Jack Flash* jest na pierwszym planie. Do wtóru instrumentalnej przygrywki kamera porusza się wzdłuż baru torem, którym za chwilę będzie podążał Johnny Boy. W głębi kadru widać Charliego. Przed wybrzmieniem głównego riffu następuje cięcie, kamera pokonuje dokładnie tę samą drogę, ukazując w kontrplanie roześmianego Johnnynego Boya. Do gitary Richardsa, grającej crescendo, stopniowo dołączają gitara basowa i perkusja, przygotowując wejście dla wokalisty. Dojście Johnnynego do Charliego trwa tyle, ile instrumentalna przygrywka, pierwsza zwrotka i refren. To bez wątpienia jedna z tych scen, która została precyzyjnie zaplanowana pod istniejącą już wcześniej muzykę. Scorsese, zapytany w rozmowie z Richardem Schickel o piosenki, które stały się inspiracją dla filmu, odpowiedział: „*Jumpin’ Jack Flash* w *Ulicach nędzy*. Ten moment relaksu, kiedy wiedziałem, że Keitel weźmie drinka i pokażemy to w zwolnionym tempie”[39]. W chwili, kiedy mężczyźni się witają, muzyka zostaje ściśniona. Wciąż jednak jest słyszalna w tle – chodzi o słowa pierwszej zwrotki i refrenu:

I was born in a crossfire hurricane
And I howled at the morning drivin’ rain
But it’s all right now, in fact it’s a gas
But it’s all right, I’m jumpin’ jack flash
It’s a gas, gas, gas[40].

Amanda Howell dostrzega w *Jumpin’ Jack Flash* motywy apokaliptyczne:

Jumpin’ Jack Flash odnosi się do przekonań apokaliptycznych – w swoim opisie osobistych katastrof i przemian, w żartobliwej narracji o narodzinach („urodziłem się w huraganie”), śmierci („utonąłem, wyrzucony na brzeg i pozostawiony na śmierć”) i odrodzeniu („Jestem *Jumpin’ Jack Flash* i to jest sztos”), łącząc bluesową ironię [...] z bardzo nietypowym dla bluesa nastrojem ekscytacji. Postać owego *Jumpin’ Jack Flasha* jest równie odważna, zła i „poza prawem”, jak postaci bluesa z lat 30. – ale jest również uosobieniem lat 60., wyrazem kontrkulturowej tożsamości młodzieży[41].

[39] Richard Schickel, op. cit., s. 428.

[40] Przekład Daniela Wyszogrodzkiego: „Urodziłem się w oku cyklonu/ Wrzasnąłem na matkę pośród zacinającej nawałnicy/ Ale już wszystko jest w porządku/ Tak naprawdę to tylko zadyma/ Wszystko jest w porządku/ *Jumpin’ Jack Flash*/ A wszystko to tylko/ Zadyma!” – Daniel Wyszogrodzki, *Satysfakcja*.

Historia The Rolling Stones, In Rock, Czerwonak 2018, s. 450.

[41] Amanda Howell, *Apocalypse Rock and the Auteur Melomane. The Stones’ „Gimme Shelter,” Martin Scorsese’s Musical Signature, in Context*, „Rock Music Studies” 2015, nr 2(3), s. 285.

Sami twórcy opowiadają o genezie tekstu w kontekście zobrażenia pewnej anegdoty. Oto ogrodnik Keitha Richardsa obudził młodzieńców, człapiąc w wielkich butach wydających charakterystyczny dźwięk. Kiedy Jagger zapytał Richardsa, co to za dźwięk, ten miał mu odpowiedzieć: „Jumping Jack” („Skaczący Jack”), po czym zaczął „ogrywać” te słowa, akompaniując sobie na gitarze, do czego Jagger dodał charakterystyczny okrzyk: „Flash!” [42].

Wracając do *Ulic nędzy*... O ile interpretacja *Tell Me* dokonywana przez kolejnych autorów istotnie się różniła, o tyle *Jumpin' Jack Flash* wydaje się w tym aspekcie piosenką dużo czytelniejszą. Leighton Grist pisze, że „zuchwały dynamizm utworu, w połączeniu z wyzywającym nihilizmem płynącym z tekstu, znakomicie zapowiada postać” [43]. Giuliana Muscio dodaje, że za sprawą tej sceny „De Niro stał się symbolem seksu w roli nieodpowiedzialnego, choć niedającego się nie lubić ulicznego bandyty” [44]. Wyeksponowanie instrumentalnego, dynamicznego początku w połączeniu z tekstem rozpoczynającym się od słów: „urodziłem się...” staje się klarownym sygnałem, że piosenka ma za zadanie charakteryzować bohatera.

Mick Jagger, który był odpowiedzialny nie tylko za artystyczny, lecz także biznesowy sukces The Rolling Stones, jak pisze Daniel Wyszogrodzki, przechwalał się w gronie znajomych, że rzekomo odbył spotkanie z mafijnymi „ojcami chrzestnymi”, którzy kontrolowali repertuar szaf grających. „Spotkanie na szczycie kończy się podpisaniem porozumienia – Mick podpisuje autografy dla mafiosów, a ich uszczęśliwieni tatusiowie odstępują od wszystkich roszczeń. Na drugi dzień *Jumpin' Jack Flash* rozbrzmiewa w każdym amerykańskim barze od San Francisco po Cape Cod” [45]. Czyżby scena z *Ulic nędzy* potwierdzała tę anegdotę?

Na ścieżce dźwiękowej możemy wyróżnić trzy przenikające się sfery: mowę zależną Charliego, utwory The Rolling Stones i dźwięki otoczenia. To, że status utworów jest niedookreślony, świadczy w moim przekonaniu o tym, że muzyka ma za zadanie możliwie najbliżej oddać stan, emocje bohatera. Jak konstatuje Beck: głównym nośnikiem znaczeń w filmie są monologi wewnętrzne i diegetyczna muzyka [46]. Dodajmy też, że to ścieżka dźwiękowa stanowi o „tu i teraz” wydarzeń filmowych, obraz zaś poprzez retrospekcje i elipsy bywa zawieszony w czasie.

Dwa muzyczne oblicza The Rolling Stones: agresywny rock i liryczna ballada, reprezentują osobowości bohaterów; w obu utworach Mick Jagger śpiewa w pierwszej osobie, niejako narzucając utożsamienie podmiotu lirycznego piosenki z filmowym bohaterem. Kontrast między nostalgiczną, spokojną balladą *Tell Me* a wrzaskliwym *Jumpin' Jack Flash* najlepiej oddaje różnice i podobieństwa pomiędzy

[42] Zob. Keith Richards, James Fox, op. cit., s. 242.

[43] Leighton Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1963–1977. Authorship and Context*, Palgrave Macmillan, London–New York 2000, s. 71.

[44] Giuliana Muscio, op. cit., s. 234.

[45] Daniel Wyszogrodzki, op. cit., s. 144.

[46] Jay Beck, op. cit., s. 132.

bohaterami, którzy jednak pochodzą z tego samego otoczenia i są przyjaciółmi. Jak stwierdza Eric San Juan, „może się wydawać, że muzyka to jedyna rzecz, która łączy obu bohaterów. Niektórzy widzowie będą mieli zrozumiałe podstawy do tego, by kwestionować ich przyjaźń” [47]. Jakkolwiek trudno nie zgodzić się z tym badaczem, to wkrada się w jego rozumowanie pewna komplikacja: nie mamy przecież pewności, że utwory – zwłaszcza *Tell Me* – pochodzą z diegezy, bohaterowie nie odnoszą się też w żaden sposób ani do zespołu, ani do muzyki The Rolling Stones. Charlie jest niezdecydowany, nie umie żyć w związku, nie umie też być fair wobec kolegów. Jego przywiązanie do nauk Kościoła kilkakrotnie prowadzi do napięć i braku zrozumienia, czy to wśród kolegów, czy to w relacji z kochanką. Granego przez Roberta De Niro bohatera poznajemy w chwili, gdy dla zabawy wrzuca petardę do skrzynki na listy; w innej scenie bezsensownie strzela z dachu budynku do odległego Empire State Building. Robert Kolker nazywa go świętym idiotą – bohaterem, którego wyniszcza niezrozumiałe pragnienie bycia wolnym duchem [48].

Gabriela Muscio zauważa tematyczne i stylistyczne podobieństwo wyżej omawianych scen ze słynną, nakręconą w jednym ujęciu sekwencją z *Chłopców z ferajny*, kiedy główny bohater i jego partnerka wchodzi od kuchni do klubu Copacabana przy akompaniamencie *Then He Kissed Me* The Crystals. Bohaterowie obu filmów stoją przed podobnymi dylematami: lojalność wobec mafii lub wobec przyjaciół. Podobieństwo polega też na tym, że w niekonwencjonalny sposób (od tyłu zamiast od frontu) pracuje kamera. Wreszcie: w obu scenach wizualizacja oparta jest na muzyce [49].

Splot muzyki i obrazu jest immanentną cechą kina Scorsesego, a *Ulice nędzy* to pierwszy film, w którym twórcy udało się osiągnąć zamierzony efekt. Ową strategię reżyser będzie rozwijał, dochodząc do mistrzostwa w filmach *Chłopcy z ferajny* i *Kasyno* (1996), w których ścieżki dźwiękowe składają się z kilkudziesięciu precyzyjnie ułożonych piosenek popularnych. Trafnie ujął to Robert Kolker, pisząc, że:

Nagłe „wybuchy” rock and rolla, rhythm and bluesa, a czasem jazzu lub opery na ścieżce dźwiękowej stają się stałym elementem stylu Scorsesego. Muzyka popularna współczesna czasowi narracji staje się nierozdzielną częścią tej narracji. Sam rytm odtwarzanych piosenek staje się integralną częścią ruchu kamery i schematu montażu danej sekwencji. Teksty piosenek często ironicznie komentują akcję lub stan bohaterów [50].

W *Ulicach nędzy* muzyka z jednej strony uwiarygadnia czasoprzestrzeń – Scorsese dużą wagę przykładając do tego, aby wykorzystane utwory pochodziły z czasów akcji i żeby były to faktycznie te konkretne utwory, których wówczas słuchano. Ponadto stanowiła inspirację,

[47] Eric San Juan, *The Films of Martin Scorsese. Gangsters, Greed and Guilt*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2020, s. 18.

[48] Robert Kolker, op. cit., s. 199.

[49] Zob. Giuliana Muscio, op. cit., s. 263.

[50] Robert Kolker, op. cit., s. 200.

podstawę dla ruchów kamery, wyznaczając miejsca cięć i tempo danych scen. Uzupełnia portret bohaterów, ale nie na zasadzie prostych lejtmotywów, tylko operując na brzmieniowych kontrastach. Konflikt dojrzewającego młodzieńca, wszystkie jego wątpliwości, są naświetlone poprzez umiejętny dobór piosenek. „Jak dla mnie cały film to *Be My Baby* albo *Jumpin’ Jack Flash*” [51] – podsumowuje *Ulice* nędry autor. Specyfika przestrzeni dźwiękowej u Scorsesego polega na ciągłym przeplataniu się *voice-overu* z muzyką pochodzącą z diegezy, jednocześnie będącej wyraźnie kontrolowaną przez reżysera. Co ciekawe, mimo że wprost wyrażone są dylematy natury religijnej, w filmie nie pojawia się żadna muzyka sakralna – jak przekonuje narrator – za grzechy trzeba odpokutować na ulicy i to brzmienie ulicy towarzyszy nam przez cały film.

BIBLIOGRAFIA

- A *Companion to Martin Scorsese*, red. Aaron Baker, Wiley Blackwell, Malden–Oxford–Chichester 2015.
- Beck Jay, *Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick–New Jersey–London 2016.
- Cavaluzzi Anthony D., *Music as Cultural Signifier of Italian / American Life in Who’s That Knocking at My Door and Mean Streets*, [w:] *A Companion to Martin Scorsese*, red. Aaron Baker, Wiley Blackwell, Malden–Oxford–Chichester 2015, s. 277–291.
- Chandler Raymond, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] *Mówi Chandler*, tłum. Ewa Burdewicz, przedmowa Krzysztof Mętrak, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Ebert Robert, *Scorsese by Ebert*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Gorbman Claudia, „Auteur Music”, [w:] *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard D. Leppert, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2007, s. 149–163.
- Grist Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963–1977. Authorship and Context*, Palgrave Macmillan, London–New York 2000.
- Howell Amanda, *Apocalypse Rock and the Auteur Mélomane. The Stones’ „Gimme Shelter,” Martin Scorsese’s Musical Signature, in Context*, „Rock Music Studies” 2015, nr 2(3), s. 280–294. <https://doi.org/10.1080/19401159.2015.1093375>
- Joyce James, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, tłum. Jerzy Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2016.
- Kael Pauline, *Mean Streets – Everyday Inferno*, Scraps from the Loft, 11.01.2018, <https://scrapsfromtheloft.com/movies/mean-streets-pauline-kael/> (dostęp: 29.12.2024).
- Kolker Robert, *Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Kornatowska Maria, *Guru z Nowego Jorku*, „Kino” 2003, nr 4.
- Kornatowska Maria, *Guru z Nowego Jorku*, [w:] *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. Tadeusz Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera, Muzeum Kinematografii, Łódź 2016, s. 178–179.
- LoBrutto Vincent, *Martin Scorsese. A Biography*, Praeger, Westport, CT–London 2008.

[51] Martin Scorsese, op. cit, s. 57.

- Martin Scorsese. Interviews*, red. Robert Ribera, University Press of Mississippi, Mississippi 2017.
- Muscio Giuliana, *Martin Scorsese Rocks*, [w:] *A Companion to Martin Scorsese*, red. Aaron Baker, Wiley Blackwell, Malden–Oxford–Chichester 2015, s. 259–276.
- Richards Keith, Fox James, *Życie. Autobiografia*, tłum. Magdalena Bugajska, Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, Wydawnictwo Olesiejuk, Warszawa–Ożarów Mazowiecki 2012.
- San Juan Eric, *The Films of Martin Scorsese. Gangsters, Greed and Guilt*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2020.
- Scorsese Martin, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. Barbara Kosecka, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1997.
- Scorsese Martin, Antonio Spadaro, *Dialogi o wierze*, tłum. Tomasz Kwiecień, Magdalena Macińska, Wydawnictwo „Więź”, Wydawnictwo WAM, Warszawa–Kraków 2024.
- Schickel Richard, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. Marta Szelichowska, Axis Mundi, Warszawa 2012.
- Spitz Marc, *Still Tingling Spines, 50 Years Later*, The New York Times, 18.08.2018, <https://www.nytimes.com/2013/08/18/movies/be-my-baby-a-hit-single-with-staying-power.html> (dostęp: 4.01.2025).
- Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. T. Szczepański, Łódź 2016.
- Według The Rolling Stones*, red. Dora Loewenstein, Philip Dodd, tłum. Piotr Kaczowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.
- Wyszogrodzki Daniel, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, In Rock, Czerwonak 2018.