

Muzyczny eklektyzm w trzech etiudach Romana Polańskiego. Rozbijemy zabawę, Lampa i Gdy spadają anioły

ABSTRACT. Pomostowski Piotr, *Muzyczny eklektyzm w trzech etiudach Romana Polańskiego. Rozbijemy zabawę, Lampa i Gdy spadają anioły* [Musical eclecticism in three etudes by Roman Polanski. *Break Up the Dance, Lamp and When Angels Fall*]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 301–311. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.18.

Author of the article, juxtaposing together three studies school of Roman Polanski, discusses the functions of music used in each of them. Due to the fact that the entire work the author of the *Pianist's* is characterized by musical eclecticism – which is the main thesis of the article – it is proposed to look at the film music of early Polanski films, and to try to find a specific lineage of this eclecticism. *Break Up the Dance, Lamp and When Angels Fall* titles, which in the light filmic and musicological investigations differ from each other. Do not change the fact that each of these works “signs” that the director – the creator of not only the visual layer, but also (not forgetting the work of the composer) sound. In his early work Roman Polanski begins to create a kind of “range of methods” in relation to functions of music in the work of the film. The article is an attempt to systematize them and to find the film and the music key.

KEYWORDS: Roman Polanski, study, film music, soundtrack, composer

Twórczość filmową Romana Polańskiego cechuje muzyczny eklektyzm. Reżyser przez ponad pięćdziesiąt lat swojej aktywności artystycznej współpracował z kilkunastoma kompozytorami muzyki filmowej, ponadto wykorzystywał w swoich obrazach fragmenty muzyki adaptowanej (głównie klasycznej i rozrywkowej). Pomimo wielkiej różnorodności stylistycznej samej muzyki zauważyć można pewne podobieństwo w odniesieniu do funkcji, jakie pełni ona w poszczególnych filmach. Co więcej, rozwiązania, jakie stosuje reżyser, ewoluują z filmu na film. Takie spojrzenie na spuściznę autora *Pianisty* skłania do podjęcia próby usystematyzowania problemów, jakie przejawiają się na przestrzeni jego twórczości w odniesieniu do muzyki. Trzeba jednak zauważyć, że pewnego rodzaju bazę w kontekście metod funkcjonalizowania muzyki w dziele filmowym Polański zaczyna tworzyć już na samym początku swojej drogi twórczej. *Rozbijemy zabawę, Lampa* oraz *Gdy spadają anioły* to muzyczno-filmowa ekwilibrystyka, odważna wyprawa na spotkanie z różnymi gatunkami muzycznymi i próba wydobywania ich filmowego potencjału. W świetle spójnych stylistycznie *Dwóch ludzi z szafą, Ssaków* oraz *Grubego i chudego* ciekawe wydaje się zderzenie ze sobą etiud, które – muzycznie rzecz biorąc – dużo więcej dzieli niż

łączy. Czy dzieje się tak również w przypadku funkcji muzyki w wyżej wymienionych tytułach?

Rozbijemy zabawę – pierwsze dźwięki

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

Marek Hendrykowski w odniesieniu do dokumentalnego charakteru tej etiudy wprowadza pojęcia preinscenizacji i eksperymentu psychospołecznego. Jak pisze badacz, metoda, którą zastosował Polański, polegała: „[...] na wywołaniu dla potrzeb filmowego spektaklu zbiorowego happeningu poprzez umiejętne aranżowanie sytuacji, podział ról i prowokowanie serii zdarzeń rozgrywających się przed kamerą” (Hendrykowski 2011, s. 168). Polański filmował szkolną potańcówkę, na którą – w tajemnicy przed uczestnikami imprezy – „zaprosił” bandę miejscowych chuliganów. Zadanie, jakie im powierzył, najlepiej odzwierciedla sam tytuł filmu.

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

Autor filmu *Rozbijemy zabawę* powołuje się po latach na inspirację ideą *cinéma-vérité*. Brzmi to szlachetnie, ale niekoniecznie prawdziwie – jeśli spojrzeć na rzecz z historycznofilmowego punktu widzenia. Niekoniecznie prawdziwie, bowiem w 1957 roku idea ta, która niebawem miała zrobić oszałamiającą zaiste karierę nie tylko na gruncie kinematografii francuskiej, ale generalnie w kinie światowym, dopiero torowała sobie drogę do świadomości, ergo trudno się nią było inspirować. (Hendrykowski 2011, s. 168–169)

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

Film otwiera jednak niediegetyczny adaptowany utwór *Blue Moon* autorstwa Richarda Rodgersa (muzyka) i Lorenza Harta (słowa). Znany z setek wykonań szlagier słyszymy jednak w wersji instrumentalnej, a melodia z elementami improwizacji grana jest na gitarze. W tym samym czasie obserwujemy odjazd kamery, która „od szczegółu do ogółu” prezentuje nam miejsce oraz okoliczności, w jakich rozegra się

akcja filmu. Widzimy powstające na naszych oczach dekoracje, z wyeksponowaną kukłą zawieszoną na długim sznurze. Ktoś uruchamia fontannę, ktoś inny donosi krzesła na przygotowywaną właśnie zabawę. Wszystkie sceny rozgrywają się w plenerze w pełnym słońcu.

Utwór Rodgersa pełni w tej krótkiej introdukcji kilka istotnych zadań. Na płaszczyźnie relacji, w jakie muzyka wchodzi tu z obrazem, możemy bowiem mówić o swoistej poetyckości sceny otwierającej. Jak pisze Grażyna Stachówna: „Przy lirycznych dźwiękach gitary młodzi ludzie przygotowują miejsce przyszłej zabawy” (Stachówna 2002, s. 154). Widz zostaje zatem wprowadzony w nieco melancholijny nastrój (świat przedstawiony poprzez kombinację dźwięków i obrazów staje się nawet nieco odrealniony) po to jednak, żeby w dalszej części filmu nastąpiło swego rodzaju zbieżenie z tropu. Ten krótki wstęp ma, rzecz jasna, swoją własną dramaturgię, muzyka jest tu jednak czystym spoiwem dla zmieniających się obrazów budujących pierwszą część opowieści. Dopiero ponowne pojawienie się w audiosferze wspomnianego utworu, który sklamruje film, ujawni istotną funkcję *Blue Moon* w odniesieniu do całości etiudy.

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

Grażyna Stachówna podaje, że muzykę do filmu *Rozbijemy zabawę* skomponował Krzysztof Komeda (por. Stachówna 2002), wydaje się to jednak wątpliwe ze względu na fakt wykorzystania w filmie niemal wyłącznie muzyki prekompilowanej. Poza *Blue Moon* w etiudzie Polańskiego rozbrzmiewa również *When the Saints Go Marching In* Jamesa Milтона Blacka (muzyka) i Katharine Purvis (słowa). Kompozycja, grana przez diegetyczną orkiestrę w wersji instrumentalnej, zajmuje niemal całą przestrzeń muzyczną filmu. Gdzie zatem znalazłoby się miejsce dla Komedy? Wątpliwe również, by był on autorem ewentualnych „nowych” opracowań wymienionych utworów. Sam Polański w swojej autobiografii pisze, że przed realizacją *Dwóch ludzi z szafką* Komeda nie pracował dla filmu (por. Polański 1989, s. 116).

W opozycji do *Blue Moon* standard jazzowy *When the Saints Go Marching In* (notabene mający swoje źródła w muzyce chrześci-

jańskiej) pełni tu istotniejszą funkcję dramaturgiczną. Alicja Helman, łącząc dramaturgiczne funkcje muzyki w filmie z pojęciem dynamiki, pisze: „Charakterystyczne, że dynamiczny charakter może mieć zarówno muzyka oryginalna, jak i adaptowana” (Helman 1964, s. 158). Warto nadmienić, że sam Polański, z uwagi na dokumentalizm obrazu, najprawdopodobniej nie miał najmniejszego wpływu na wybór tego utworu, co w żadnym wypadku nie zaszkodziło filmowi. Diegetyczna muzyka w filmie dokumentalnym (a przynajmniej takim, który opiera się na obserwacji) rządzi się bowiem zupełnie innymi prawami niż w przypadku fabuł. Element kreacyjny nie odgrywa tu bowiem aż tak doniosłej roli, a świat przedstawiony to nie tylko to, co widzimy, ale też to, co słyszymy. Metody analizy również powinny być zatem inne. Przede wszystkim nie należy obarczać reżysera odpowiedzialnością za użycie w filmie takiej a nie innej kompozycji, o czym była mowa powyżej, a już na pewno dopatrywać się ukrytych znaczeń, podtekstów tudzież przekazów podprogowych w samych słowach utworu, które co prawda nie padają, ale muzyka podsuwa je za pośrednictwem melodii. Uściślając, ważne jest nie tylko to, na co należy zwrócić uwagę, ale też to, co należy w niniejszej analizie pominąć.

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

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

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

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

Po niezwykle wymownej, spowodowanej atakiem chuliganów na orkiestrę, przerwie muzycznej^[1] obserwujemy coś, co można by nazwać krajobrazem po bitwie. Jest już świt. Widzimy te same miejsca i przedmioty, które pojawiły się na ekranie w introdukcji. Krzesła są jednak połamane, ozdoby zniszczone, a kukła, która wisiała uprzednio na sznurze, płynie teraz bezwładnie, unoszona przez leniwy nurt wody parkowego basenu. Powraca również utwór *Blue Moon*, który – mimo że w tej samej wersji – brzmi teraz jeszcze bardziej melancholijnie. Dzieje się tak za sprawą: po pierwsze pamięci i wiedzy widza odnośnie do tego, co się w tym miejscu wydarzyło po pierwszym wprowadzeniu utworu (rola muzyki w budowaniu narracji), po drugie – zestawienia rzewnych dźwięków gitary z obrazami „pobojowiska” (relacje muzyki z obrazem). Polański zastosuje podobny zabieg w jednej z ostatnich scen filmu *Gorzkie годы*. Obrazowi niemal pustej sali, po sylwestrowej tym razem zabawie, z porozrzucanymi na podłodze kolorowymi ozdobami, towarzyszyć będzie smętnie wygrywany przez trębacza utwór *Beyond the Sea (La Mer)* – również jeden ze słynnych jazzowych standardów.

Pojawienie się w finale *Rozbijemy zabawę* niediegetycznego utworu Rodgersa pełni jeszcze jedną funkcję – podkreśla nastalą po nocnych wydarzeniach poranną ciszę. Jak pisze Zofia Lissa: „cisza może być też przedmiotem pokazu w danej scenie i – pozorny paradoks – zwykle ujawniana jest przez zjawiska słuchowo uchwytnie” (Lissa 1964, s. 285).

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

Podsumowując funkcje muzyki w pierwszym udźwiękowionym filmie autora *Noża w wodzie*, zauważyć należy, że są one dostrzegalne zarówno na płaszczyźnie filmowej narracji przy jednoczesnym budo-

[1] Stosuję to określenie, by uniknąć terminu „cisza”, który zarezerwowany jest dla scen pozbawionych również mowy ludzkiej i efektów szmerowych.

W omawianym fragmencie te elementy ścieżki dźwiękowej nakładają się na siebie.

waniu dramaturgii (dynamika, linearność), jak i w odniesieniu do pionowych i bardziej poetyckich relacji z obrazem (statyka, symultaniczność). Charakterystyczne, że te pierwsze wiążą się w *Rozbijemy zabawę* głównie z muzyką diegetyczną, drugie natomiast – z niediegetyczną.

Lampa –
muzyczność szmerów
i „szemrana” muzyka

Dwa powstałe w roku 1959 filmy znacznie różnią się zarówno samą konwencją, jak i oprawą muzyczną od obrazu omówionego powyżej. Tytuł pierwszego z nich to *Lampa*. Jak pisze Marek Hendrykowski:

Ćwiczenie reżysersko-operatorskie pod tytułem *Lampa* zrealizowali w roku 1959 reżyser Roman Polański i student IV roku Wydziału Operatorskiego Krzysztof Romanowski. Zadaniem warsztatowym, jakie postawili przed sobą w tej krótkiej, niespełna siedmiominutowej etiudzie, było umiejętne zbudowanie, a następnie możliwie najbardziej sugestywne dramatyczne stopniowanie atmosfery tajemniczości i zagadkowości tego, z czym styka się na ekranie widz. Całość cechuje uderzająca jednorodność stylistyczno-kompozycyjna. Filmowa opowieść ma starannie przemyślaną i zaprojektowaną konstrukcję, której podstawową zasadę stanowi umiejętnie stopniowana progresja napięć dramatycznych. (Hendrykowski 2011, s. 185)

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

Twórca *Lampy* postawił nie tylko na wizualną ekspresję filmowych obrazów. Rozbudował również, po raz pierwszy na taką skalę w swej twórczości, warstwę dźwiękową opowieści. Złożyły się na nią: w pierwszej części filmu klasyczna muzyka klawesynowa w aranżacji i wykonaniu Krzysztofa Komedy, w drugiej zaś – partie multiinstrumentalne (sola na różnych instrumentach, przede wszystkim na perkusji) przypominające ówczesne dokonania awangardowego Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, wreszcie głos kobiecy, bezsłowny szepot niczym zakłęcie, a następnie głos męski wyrażający przerażenie tym, co się stało. (Hendrykowski 2011, s. 186)

Pierwsze – w warstwie audialnej – poczynają rozbrzmiewać dźwięki klawesynu, który intonuje wpadającą w ucho melodię, przypominającą nieco rozrywkowy wariant muzyki osiemnastowiecznej, a to za sprawą wykorzystania i wplecenia w całość fragmentów utworu Mozarta *Eine kleine Nachtmusik* (rokokowa muzyka rozrywkowa). Intrygującą kwestią wydaje się jednak wykorzystanie klawesynu. Jak pisze Nikolaus Harnoncourt: „Klawesyn jest w gruncie rzeczy instrumentem historycznym, którego rozwój zakończył się w XIII wieku” (Harnoncourt 1995, s. 146). Owo dziwne zestawienie elementów utworu napisanego pierwotnie na kwartet smyczkowy z dźwiękami

klawesynu tworzy tu pewien zamierzony – jak się wydaje – dualizm. Można bowiem wysnuć wniosek, że sama melodia (szybka, żywiołowa, klasyczna) pełni istotną rolę w budowaniu dramaturgii. Barwa natomiast (instrument kojarzący się z jeszcze odleglejszymi czasami, jeśli chodzi o historię muzyki – barok) wykorzystana została do stworzenia specyficznego, charakterystycznego dla kina grozy, klimatu filmu i przywołania – w większym stopniu niż melodia – atmosfery dawności. Pomimo owych nietypowych rozwiązań w odniesieniu do aranżacji wyczuwa się jednak pewną spójność tej muzyki. Zarówno bowiem poprzez melodię, jak i barwę Komeda nawiązuje do historii, a co za tym idzie – wykorzystuje przyzwyczajenia widza w celu uzyskania zamierzonego efektu. Dodajmy gwoli ścisłości, iż muzyka ta została zestawiona z demonicznymi obrazami lalek w pierwszej części filmu oraz scenami pożaru w części finałowej. Podobne rozwiązania Polański i Komeda zastosują w filmie *Bal wampirów*, gdzie w scenie tytułowej równie ważną w odniesieniu do aranżacji rolę odegra klawesyn.

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

Film może oddawać przysługujące [...] zjawiskom korelaty słuchowe w ich postaci szmerowej, realistycznej, ale może też je sublimować, stylizować muzycznie, tj. przetransponowywać na struktury, przebiegi dźwiękowe. [...] Z każdego odgłosu, szmeru, hałasu możemy wyabstrahować jego właściwości strukturalne, jego jakość postaciową i przenieść ją na materiał dźwiękowy, zachowując analogię ruchu; materiał należy do tego samego typu wrażeń zmysłowych słuchowych, tyle tylko, iż zamiast nieokreślonych wysokościowo jakości szmerowych, jest uporządkowany, dźwiękowy. Odgłosy realne i motywy muzyczne, które je ilustrują, mają wspólną rozciągłość czasową, upostaciowienie rytmiczne, strukturę dynamiczną i zasadniczą postać, a różny jedynie rodzaj materiału słuchowego, surowca. (Lissa 1964, s. 144–145)

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

Poza wspomnianą muzyką na klawesyn słyszymy również jego „rzępolenie” w momencie zagrożenia. Jest to sytuacja odwrotna niż w przypadku młotków – dźwięki instrumentu brzmią „niemuzycznie”, gdyż pozbawione są rytmu. Takie „odwrócenia” i przetasowania w obrębie cech charakterystycznych dla muzyki i szmerów (muzyka przejmuje cechy szmerów wraz z wariantem odwrotnym) będą często stosowane przez duet Polański–Komeda w ich dalszej wspólnej twór-

czości. Wszystkie te zabiegi służą jednak niezmiennie ogólnemu wyrazowi filmu, który powstaje poprzez zestawienie owych dźwiękowych rozwiązań z przebiegami wizualnymi.

*Gdy spadają
anioły – muzyka
i wspomnienia*

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

Tematem miało być nudne na pozór życie jednej z tych osób, które mijamy, nie zwracając na nie żadnej uwagi. Pomysł wziął się z opowiadania *Klozet babcia* Leszka Szymańskiego. Babcia klozetowa z publicznego szaletu miała mistyczne widzenie. Los takiej osoby wydawał się kwintesencją szarzyzny i monotonii codziennego życia. Nikomu nigdy nie przyszłoby na myśl przyglądać się siedzącej nad żalonym spodkiem z monetami staruszcze, o twarzy bez wyrazu, ze wzrokiem wbitym w pustkę. Któż mógłby przypuszczać, że życie tej kobiety było pełne namiętności i dramatów?

Taka była geneza filmu *Gdy spadają anioły*. Miał dać widzom wrażenie rozmachu, mimo że nie powinien przekraczać dwudziestu minut. Nade wszystko chciałem nadać mu romantyczny, niemal barokowy styl na krawędzi kiczu, tak by publiczność odebrała tę historię jako sen na jawie kobiety u schyłku życia. (Polański 1989, s. 121)

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

Jak pisze Zofia Lissa: „Nader często muzyka służy jako środek wyjawiania wyobrażeń pamięciowych, a więc wspomnień bohatera filmu, łączących się z ukazaną aktualnie sceną filmową” (Lissa 1964, s. 206). Babcia słyszy dobiegające spoza szaletu pijackie śpiewy. Przy czym istotniejsze od tego, kto śpiewa i jak śpiewa, jest to, co się śpiewa – choć kontrast estetyczny również wart jest podkreślenia. Podpici mężczyźni, stąpający po oszklonym dachu szaletu, intonują pieśń, którą główna bohaterka pamięta z czasów młodości. Pod względem melodycznym utwór przypomina popularny szlagier z nurtu piosenek patriotyczno-powstańczych *Rozkwitają paki białych róż*. Pojawienie się tej melodii uruchamia mechanizm przywoływania wspomnień. Babcia zaczyna „widzieć” (w kolorze) maszerujących w rytm piosenki

żołnierzy. Obraz ten jest jednak dopiero preludium do owego „snu na jawie”, który spowodowała diegetyczna melodia.

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

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

[...] wspomnienia reprezentowane przez muzykę wypierają [...] ze świadomości realne odgłosy ukazanej sceny. Jeśli dana muzyka istotnie nie przylega do samego obrazu na zasadzie ilustracyjności, to z tego wcale nie wynika, iż nie przylega ona do innych współczynników danej sceny, w tym wypadku do przeżyć psychicznych ukazanego bohatera. (Lissa 1964, s. 207–208)

To właśnie w tej scenie przez sufit spada anioł, po czym słyszymy podniosły, dostojny utwór na chór i organy z towarzyszeniem kościelnych dzwonów, który pojawił się również w pierwszej scenie filmu. Nie mamy już jednak pewności co do statusu ontologicznego świata przedstawionego. Sen miesza się z rzeczywistością, uruchamiając kontekst metafizyczny.

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

Ciekawe wydają się także rozwiązania instrumentalne zastosowane w filmie, a wyrażając się bardziej precyzyjnie – symbolika barwy instrumentów muzycznych. Fakt, że melodię *Ty pójdziesz górą, a ja doliną* intonuje flet, okazuje się istotny, jeśli przyjrzymy się scenie, której ta muzyka towarzyszy. Kreowana przez Barbarę Kwiatkowską główna bohaterka w młodości przeżywa namiętny romans z jednym z żołnierzy. Nacechowana erotycznie, liryczna scena rozgrywa się na malowniczej wiosennej łące przy stawie, do którego wpada – i odpływa – czapka

żołnierza. Komeda odwołuje się tu do tradycji i historii muzyki – przyzwyczajen słuchaczy oraz widzów związanych z barwą instrumentów (niemal stałych związków pomiędzy dźwiękami a obrazami i uczuciami), ugruntowanych na przestrzeni lat. Jak pisze Nicolaus Harnoncourt:

W szesnastowiecznych intermediach pojawiła się oparta na skojarzeniach symbolika dotycząca doboru instrumentów: „afekty” czułe i subtelne były kojarzone z instrumentami smyczkowymi [...], ustępy pastoralne i folklorystyczne – z fletami prostymi i szałamajami, motywy erotyczne – z fletami. (Harnoncourt 1999, s. 40–41)

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

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

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

Poza melodiami ludowymi (również tymi o tematyce wojennej) słyszymy w *Gdy spadają anioły* także wojskowe utwory w opracowaniu na trąbkę. Sygnały pełniące w muzyce militarnej funkcje użytkowe (m.in. fanfary wzywające do walki) są jednym z elementów konstruowania świata przedstawionego. Podobnie jak w przypadku fletów, pojawienie się w audiosferze dźwięków trąbki odsyła widza do „opartej na skojarzeniach symboliki” – przyporządkowania trąbki sferze wojskowej. W jednej z ostatnich scen filmu, kiedy żołnierz umiera pod jabłonią, symbolika tego instrumentu zostaje dodatkowo rozszerzona o temat śmierci. Słyszemy smutny utwór w tonacji moll, który uruchamia kontekst żałoby, reprezentowanej w muzyce przez instrumenty dęte blaszane.

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

Roman Polański w swoich udźwiękowionych etiudach przedstawia widzowi cały wachlarz metod, jakimi reżyser może się posługiwać, funkcjonalizując muzykę w dziele filmowym. Bez względu na to, czy

wykorzystuje muzykę oryginalną, czy adaptowaną, diegetyczną, czy niediegetyczną, przenosi za jej pośrednictwem treści pozamuzyczne, posługując się symbolem, czy też powierza jej inne, trudniejsze zadania, zawsze czyni to w zgodzie z zasadami filmowego medium i w powiązaniu z obrazem. Trudno wskazać pracę albo choćby konkretną scenę, w której muzyka znalazłaby się przez przypadek bądź zakłóciła w jakiś sposób to, co obraz sam mógłby przekazać. Polański wydaje się być pionierem w podejściu do niektórych problemów związanych z muzyką filmową, ale nie zabiega też o to, aby za wszelką cenę być oryginalnym (*Rozbijemy zabawę*). W swoich pierwszych filmach pokazał, że język X muzy nie jest aż tak odległy od języka muzyki (co postulowali również teoretycy filmu). W wyniku swojej współpracy z Krzysztofem Komedą autor *Matni* przeniósł zasady, jakimi rządzi się muzyka, na grunt dzieła filmowego (*Lampa*). Duża pokora i powściągliwość pozwoliła mu również pozostać tradycjonalistą odwołującym się do zakorzenionych głęboko w kulturze związków muzyki z przeróżnymi motywami i archetypami (*Gdy spadają anioły*). Polański we wczesnych fazach swojej twórczości już wie, co – w kontekście muzyki i obrazu – do czego pasuje i co ma nad czym dominować w zależności od przyjętej estetyki. Każdy motyw muzyczny pojawiający się w krótkich filmach Polańskiego pełni najczęściej więcej niż jedną funkcję w odniesieniu do całości utworu, przez co obrazy te, mimo że są krótkie i pozbawione dialogów, sprawiają wrażenie niebywale gęstych pod względem znaczeniowym. Owo znaczenie ukryte jest w skomplikowanych strukturach muzycznych i wizualnych, które przenikając się ze sobą, tworzą jakość wyższego rzędu.

- Harnoncourt N., 1995, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa
Harnoncourt N., 1999, *Dialog muzyczny*, przeł. M. Czajka, Warszawa
Helman A., 1964, *Rola muzyki w filmie*, Kraków
Hendrykowski M., 2011, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images” vol. IX, nr 17–18
Lissa Z., 1964, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków
Polański R., 1989, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa
Stachówna G., 2002, *Polański od A do Z*, Kraków

BIBLIOGRAFIA