

„W ogóle jestem niechętny dźwiękom”. Muzyka w filmie *Tatarak* Andrzeja Wajdy

ABSTRACT. Al-Araj Anna, „W ogóle jestem niechętny dźwiękom”. Muzyka w filmie „Tatarak” Andrzeja Wajdy [“As a rule, I am reluctant towards sound”. Music in Andrzej Wajda’s film “Sweet Rush”]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 117–137. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.10.

The aim of this article is to interpret the musical layer of Andrzej Wajda’s 2009 movie *Tatarak* (*Sweet Rush*), based on the novel by Jarosław Iwaszkiewicz. In the first part, the author attempts to depict the complex relationship between the literary and film works of these two artists and emphasizes three main motifs used by both of them: love and death, water and women’s themes. Next, Wajda’s attitude to music is analyzed. He treats sounds as an element of everyday life and, as is typical for our times, he is aware of the “dissolution” of musical works. In the next part, the author articulates the main problems of *Sweet Rush*, drawing attention to both Iwaszkiewicz’s novel and Wajda’s movie. The director’s adaptation, which is full of intermedia references, revolves around the theme of death and seems to underestimate the sexual aspect of Iwaszkiewicz’s work. Finally, Paweł Mykietyn’s soundtrack to *Sweet Rush* is interpreted. The composer used one of his earlier *Shakespeare’s Sonnets* (2000), which plays the role of a *leitmotif*, to illustrate the most enigmatic, inexplicable scenes from Wajda’s movie. Thanks to its discrete, sparing and “austere” nature, Mykietyn’s music made the artistic composition of *Sweet Rush* more balanced and revealed the suggestiveness of this work.

W powszechnej świadomości Andrzej Wajda funkcjonuje przede wszystkim jako twórca, w którego dorobku filmowym znalazły odbicie najważniejsze przeżycia pokolenia ukształtowanego przez doświadczenie II wojny światowej oraz jej społeczne i polityczne konsekwencje. Obrazy reżysera są czy to rodzajem komentarza (o gloryfikującym wydźwięku), czy to polemiką z mitami narodowymi konstytuowanymi przez pamięć żyjących – wspólnoty wyrażającej się w rozpacz, sprzeciwie bądź buncie¹. Wydaje się jednak, że ekranowe opowieści pozbawione byłyby tak dużej siły wyrazu, gdyby nie zainteresowanie Wajdy indywidualnym losem, jednostką unoszoną przez „wiatr historii”². Ta fascynacja człowie-

¹ Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Łódź 2010, s. 271.

² Co interesujące, mówiąc o ekranizacji *Panien z Wilka*, reżyser przyznawał: „Nigdy nie byłem maniakiem polityki w filmie. Kochałem kino i jego żywioł był treścią mojego życia. Dlatego chętnie sięgałem również po tematy dalekie od jakichkolwiek politycznych aluzji, a opowiadanie Iwaszkiewicza chodziło za mną od dawna”. Zob. A. Wajda, *Panny*

kiem³ – a nie istotą rozumianą jako element dziejowej maszynierii – może stanowić wytłumaczenie dla dość zaskakującego zwrotu reżysera ku prozie Jarosława Iwaszkiewicza⁴, oscylującej przede wszystkim wokół problemów natury egzystencjalnej:

[Iwaszkiewicza interesował – przyp. A.A.] byt ludzki w jego wymiarze osobowym, egzystencjalnym [...], w konfrontacji z innymi jednostkowymi bytami, z własnym dążeniem do absolutu i z dążeniami innych osób, w konfrontacji z naturą, z naturą własną i wokół siebie, z kulturą – tą przede wszystkim, która istnieje jako niezliczona ilość propozycji rozwiązania tych właśnie jednostkowych problemów. A zwłaszcza byt ku śmierci⁵.

Zderzenie z twórczością autora podejmującego odwieczne tematy (wewnętrzny konflikt charakterów i postaw, problem metafizycznych rozterek w obliczu upływającego czasu, ścieranie się życia i śmierci, miłości i nienawiści) musiało wpłynąć na zmianę języka filmowego Wajdy, w którego wcześniejszych obrazach (między innymi *Pokoleniu*, *Kanale* czy *Krajobrazie po bitwie*) gwałtowna i nieoczekiwana śmierć bohaterów jawiła się w głównej mierze jako okrutny wyrok historii.

z *Wilka*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, *Korespondencja*, oprac. J. Strzałka, Warszawa 2013, s. 62.

³ Zdaniem Katarzyny Citko „wszystkie filmy Wajdy bronią prawa jednostki do podmiotowości, podejmowania samodzielnych wyborów i odpowiedzialności za nie. Ukazują, jak ważne są indywidualne wybory, w jaki sposób człowiek odpowiedzialny jest za siebie i otaczający go świat” (zob. K. Citko, *Tradycja, kultura, egzystencja w „Brzezynie” i „Pannach z Wilka” Andrzeja Wajdy*, Kraków 1998, s. 80). Dążenie do przyjęcia przez reżysera takiej perspektywy może stanowić konsekwencję zamiłowania do tradycji romantycznej, za której spadkobiercę sam się uznawał: „Ja nigdy nie byłem i nie jestem bezstronny – *Kanał*, *Popiół i diament*, *Człowiek z marmuru* – te filmy biorą w obronę pokrzywdzonych. Tak właśnie widzę swoją rolę, bo taka jest tradycja polskiej sztuki romantycznej XIX wieku, której czuję się spadkobiercą i kontynuatorem” (A. Wajda, *Moje spotkania z historią*, [w:] *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Kraków 2000, s. 180). Wszystkie wyróżnienia, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁴ Zasadniczym impulsem do stworzenia pierwszej adaptacji opowiadania Iwaszkiewicza (*Brzezina*) było zamówienie złożone przez Telewizję Polską, jednak Wajda rozważał pomysł interpretacji tego utworu za pomocą narzędzi filmowych już wcześniej. Reżyser przyznawał: „Opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza znałem od dawna, ale do bezinteresowności tego tematu musiałem dopiero dorosnąć” (zob. A. Wajda, *Brzezina*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, dz. cyt., s. 60). Równie długi okres przygotowań poprzedzał powstanie *Panien z Wilka* i *Tataraku*.

⁵ A. Werner, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław 1983, s. 237.

W kręgu opowiadań Iwaszkiewicza

Istotę filmowych spotkań Wajdy z prozą Iwaszkiewicza – które zawoocowały powstaniem *Brzeziny* (1970), *Panien z Wilka* (1979) i *Tatarku* (2009)⁶ – oddaje, jak sądzę, wypowiedź reżysera odnosząca się do drugiej z wymienionych adaptacji: „Być może, że ten film, chociaż w ogóle nie jest współczesny i nie jest taki, jak moje dwa poprzednie, był dla mnie swojego rodzaju filmem opatrnościowym, bo pewne rzeczy we mnie przewartościował i przygotował mnie do tego, co teraz chciałbym zrobić. A chciałbym zrobić film, w którym nie będę szukał winnych”⁷. Próby ekranizacji opowiadań, zrodzonych – mimo ich osadzenia w rzeczywistości, dookreślonej przez detaliczne opisy życia codziennego – z pragnienia przekazania „czegoś nieuchwytnego”⁸, niepoddającego się jednoznacznej ocenie i prostym moralnym rozstrzygnięciom, z całą pewnością miały dla reżysera przełomowy charakter i doprowadziły do przesunięcia akcentów w zakresie poruszanej problematyki także w późniejszych filmach⁹. I to chyba o tym bogactwie tematycznym, wielowymiarowości sensów i odczytań utworów Iwaszkiewicza, myślał Wajda, gdy konstatował: „[...] filmując prozę Iwaszkiewicza, nie robimy żadnego kina, tylko zmagamy się z samym życiem – z niemożliwością”¹⁰.

⁶ Wajda zaadaptował ponadto – przystosowane do potrzeb teatru przez Iwaszkiewicza – opowiadanie *Noc czerwcową*. Premiera spektaklu Teatru Telewizji odbyła się w 2002 roku.

⁷ Dlaczego „*Panny z Wilka*”? Rozmowa Wandy Wertenstein (1979), [w:] Wajda mówi o sobie..., s. 134.

⁸ „Jest w niej [w prozie Iwaszkiewicza – przyp. A.A.] coś nieuchwytnego, co wydaje się niemożliwe do przeniesienia na ekran. Dlatego to właśnie jest powodem, żeby robić film” (tamże, s. 128). Z tą cechą twórczości prozatorskiej Iwaszkiewicza wiąże się, jak sądzę, trudność oddania słowami treści poszczególnych opowiadań. Wspominając tematykę *Panien z Wilka*, Wajda zauważył: „Kiedy zastanawiam się, co jest treścią opowiadania *Panny z Wilka*, myślę, że jest nią i to, i tamto, i jeszcze coś innego. I to jest właśnie precyzyjna odpowiedź” (A. Wajda, *Panny z Wilka*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, dz. cyt., s. 64).

⁹ Chęć uniknięcia dydaktyzmu znalazła odzwierciedlenie w sposobie użycia kamery w filmach Wajdy, o czym – w odniesieniu do adaptacji *Panien z Wilka* – wspomina Janina Falkowska: „W tym filmie reżyser nie prezentuje żadnej tezy i nie próbuje pouczać publiczności, co robić lub jak się zachowywać. Pozwala raczej kamerom kręcić i wolno rejestrować wydarzenia rozgrywające się na wprost i dookoła nich” (J. Falkowska, *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, New York–Oxford 2007, s. 175).

¹⁰ A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, dz. cyt., s. 76. Bardziej oczywistym skojarzeniem byłoby, rzecz jasna, odniesienie tej wypowiedzi do nieadekwatności materii literackiej i filmowej, której miał świadomość zarówno reżyser, jak i pisarz – z początku sceptyczny, a potem przychylnie (momentami wręcz entuzjastycznie) nastawiony odbiorca dwóch pierwszych adaptacji Wajdy: „To znaczy, że struktura estetyczna każdego utworu jest pewną całością, składa się z cząstek, które na

Jak celnie zauważa Ewelina Nurczyńska-Fidelska, o intelektualnej i duchowej wspólnotce obu twórców, którzy „w tak różny sposób mówią o tym samym”¹¹, decyduje – poza trudną do zdefiniowania zbieżnością nastroju¹² – między innymi pokrewieństwo wykorzystywanych przez nich wątków. Do najważniejszych należy – chętnie eksplorowany przez Wajdę jeszcze przed podjęciem się interpretacji *Brzeziny* – motyw miłości i śmierci¹³. Szczególnie silnie dochodzi on jednak do głosu w ekranizacji z 1970 roku, kiedy reżyser transponuje na język filmowy, za Iwaszkiewiczem, tę modernistyczną ideę, przenikającą tkankę literackiego pierwowzoru. Ryszard Przybylski scharakteryzował jego treść w następujący sposób:

Tematem *Brzeziny* jest człowiek jako „byt ku śmierci” [...]. „Bo życie to już prawie śmierć” napisze Iwaszkiewicz w *Ciemnych ścieżkach*. Przekonanie to znajdzie swój wyraz w *Brzezynie*. Ale ponieważ świat Iwaszkiewicza [...] jest światem paradoksalnym, panuje w nim również drugie prawo, stanowiące akurat przeciwieństwo powyższego: w *Brzezynie* śmierć jest źródłem życia¹⁴.

siebie wzajemnie wpływają i żadnej z nich nie można usunąć, jeżeli nie chce się zmienić całości. Dlatego każda przeróbka dzieła sztuki, to znaczy z literatury na dzieło filmowe, z filmu na coś innego – jest jego zmianą kompletną, ponieważ przez usunięcie pewnej części – zmienia się całość, zmienia się cała struktura – powstaje zupełnie inne dzieło sztuki” (zob. J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, dz. cyt., s. 58). Reżyser z kolei podkreślał: „Wiem oczywiście, że jest lepiej, jeżeli w filmie jest więcej reżysera niż pisarza – nie dlatego, że reżyser jest autorem filmu, tylko dlatego, że po prostu film jest filmem, a literatura literaturą” (zob. *Dlaczego „Panny z Wilka”? Rozmowa Wandy Wertenstein (1979)*, [w:] *Wajda mówi o sobie...*, s. 130).

¹¹ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 315.

¹² Katarzyna Citko, analizując relację, w jakiej pozostają filmy *Brzezina* i *Panny z Wilka* Wajdy wobec literackich pierwowzorów, zauważa: „Oba filmy Wajdy bliskie są opowiadaniom Iwaszkiewicza raczej poprzez klimat, atmosferę niż przez wierność literackiej fabule i jej poszczególnym wątkom”. Zob. K. Citko, dz. cyt., s. 37.

¹³ Warto zauważyć, że motyw miłości i śmierci odgrywa doniosłą rolę w twórczości jednego z najbardziej cenionych (obok Andrzeja Wróblewskiego) przez Wajdę malarzy – Jacka Malczewskiego, do dorobku którego reżyser czyni wyraźne aluzje w ekranizacji *Brzeziny*. Na związek estetyki opowiadania Iwaszkiewicza z idiomem wspomnianego artysty wskazywał zaś Ryszard Przybylski w publikacji *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza. 1916–1938* (Warszawa 1970). Zogniskowanie akcji *Brzeziny* Wajdy wokół tego uniwersalnego problemu determinuje poetykę filmu, o czym wspomina André Cornand: „Zbieżność przekazów tekstu literackiego, jego krytycznej analizy i obrazów Malczewskiego przeobraża film Wajdy w poetycką medytację na temat walki sił życia i śmierci” (cyt. za: J. Falkowska, dz. cyt., s. 124–125). Zdaniem Falkowskiej, owa medytacyjność zainspirowanych twórczością Iwaszkiewicza obrazów Wajdy zbliża tę część jego dorobku do osiągnięć Ingmara Bergmana (tamże, s. 125). Porównanie to wydaje się całkiem zasadne, zważywszy na skojarzenia, jakie budzi scena wycieczki Rubena i Tuni z *Panien z Wilka*, w której poziomka funkcjonuje jako symbol nietrwałości i przemijania.

¹⁴ R. Przybylski, dz. cyt., s. 178–179.

Motyw Erosa i Tanatosa znajduje pełną realizację – zarówno w twórczości Iwaszkiewicza, jak i Wajdy – wyłącznie przy uwzględnieniu różnicy płci, bowiem to kobieta staje się uosobieniem miłości (życia), która stoi u zarania, uprawomocnia trwanie świata:

Kobieta, która jest życiem, trwa [...] jako zwycięska przasada świata. Nie jest bynajmniej niemoralna. Jak Malina z *Brzeziny*, jest nieco ordynarna i całkowicie amoralna. Zasada trwania i życia wznosi się bowiem ponad etyką, która należy do sfery wartości intelektualnych i jest domeną mężczyzny¹⁵.

Pragnienie zgłębienia tajemnicy żeńskiej płci wybrzmiewa, oczywiście, w pełnej krasie w tekście i ekranizacji *Panien z Wilka*, będących w istocie studium kobiecości¹⁶. W opowiadaniu i filmie Wajdy można odnaleźć portrety psychologiczne kilku panien, z których każda jawi się jako istota autonomiczna, odmienna psychicznie od mężczyzny i zamknięta w świecie niedostępnym dla płci przeciwnej¹⁷. Zdaniem reżysera, taką propozycję interpretacyjną dobrze ilustruje końcowa scena śniadania z jego dzieła:

Czekałem, czekałem i kiedy doczekałem się tej sceny, od razu wszyscy poczuliśmy dotknięcie prawdy [...]. I gdyby z wszystkich scen wynikało, że jest to świat kobiecy, że kobiety mają między sobą jakieś porozumienia, coś mówią o tym mężczyźnie, coś szepczą do siebie, kłócą się, ale zaraz jest między nimi wielkie porozumienie, a mężczyzna ciągle jest jakby na boku, to wszystko byłoby bardziej wyraźne¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 291. Interpretując opowiadanie *Panny z Wilka*, Przybylski wypowiadał się w podobnym tonie: „Mężczyznę cechuje w tym wypadku hipertrofia świadomości objawiająca się w analizie własnej pamięci, własnej przeszłości, własnego losu. Kobiety są przede wszystkim pogrążone w życiu, w jego drobiazgach, w powszedniości, w jej urokach. Mężczyzna konstruuje jakiś system poglądów skierowanych najwyraźniej przeciw życiu” (tamże, s. 149).

¹⁶ Utwór Iwaszkiewicza bywa także interpretowany jako studium mężczyzny w średnim wieku, któremu obecność panien (luster) umożliwia ujrzenie siebie w całej okazałości i znalezienie odpowiedzi na dręczące pytania (zob. E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 302). Wajda zdaje się jednak wzbogacać portrety kobiet w swoim filmie, czyniąc je tym samym głównymi bohaterkami opowieści. Reżyser przyznawał: „Jest to naprawdę film o Polkach z całą ich psychiką, całą gamą zachowań” (*Dlaczego „Panny z Wilka”?...*, s. 134).

¹⁷ A. Benisławska, *Czy kino ma płęć? Kobiety w filmach Andrzeja Wajdy. Szkice, studia, analizy*, Warszawa 2008, s. 93. Autorka proponuje następującą typologię postaci kobiecych w filmach Wajdy: kobiety androgyniczne, kobiety niezróżnicowane płciowo, kobiety kobiece, kobiety męskie (tamże, s. 115–128).

¹⁸ *Dlaczego „Panny z Wilka”?...*, s. 131.

W kolejnych obrazach (między innymi *Dyrygencie* z 1979 roku czy nowszym *Tataraku*) Wajda chętnie obsadzał w głównych rolach kobiety, co świadczy o doniosłości tego motywu w jego dorobku.

Niezwykle istotną rolę w opowiadaniach Iwaszkiewicza i opartych na nich filmach reżysera pełni ponadto motywika akwaticzna, do której bezpośrednio odsyła figura kobiety. W utworach pisarza obecność wodnej metaforyki uwarunkowana jest wyborem określonej „scenerii”, uprzywilejowaniem obrazów dzikiej natury i terenów nadrzecznych, jednak jej funkcja nie ogranicza się bynajmniej do ilustracyjności. Łączona z wodnymi „atrybutami” (jezioro, studnia, podmokła łąka) Malina ma bez wątpienia terapeutyczne predyspozycje:

Malina jest jednocześnie siłą życia, siłą natury, która – niczym woda – leczy ludzi, przynosi zmartwychwstanie. Ułatwia mężczyznom pokonanie egzystencjalnego lęku przed śmiercią. Malina jest niczym natura: niesie z sobą miłość i życie, ale jej postawa nie podlega kryterium moralności¹⁹.

W filmowej *Brzezynie* Wajda zdaje się pogłębiać wymowę scen akwaticznych, zestawiając je nierzadko, jak sugeruje Nurczyńska-Fidelska, z obrazami złej kobiecości, typowymi dla innych opowiadań Iwaszkiewicza (między innymi *Młynu nad Utratą* czy *Tataraku*)²⁰. Tę antytetyczną i wieloznaczną naturę symboliki wodnej dobrze ilustruje opis sporządzony przez Władysława Kopalińskiego:

Woda jest symbolem chaosu, niestałości, zmienności, przeobrażenia; bezmiaru możliwości; uzdrowienia; źródła życia; odrodzenia ducha i ciała; zmartwychwstania; potęgi płodności; niebezpieczeństwa, śmierci; oczyszczenia, chrztu; wiedzy i pamięci utajonych w podświadomości; zwierciadła; prawdy; męskości; dobra i zła; łaski i cnoty; duszy ludzkiej; umysłu kosmicznego; zapomnienia; zasady żeńskiej; magii²¹.

Mnogość przywołanych konotacji utrudnia jednoznaczne odczytanie ikonografii wodnej w filmach Wajdy, można jednak przypuszczać, że w dziełach powstałych z inspiracji prozą Iwaszkiewicza stanowi ona aluzję przede wszystkim do odwiecznego związku Erosa z Tanatosem.

Chętne posługiwanie się przez Wajdę wspomnianymi – głęboko zakorzenionymi w kulturze zachodnioeuropejskiej – motywami uprawomocnia interpretację jego dzieł w kategoriach mitu. Twórca, podobnie jak wcześniej czynił to pisarz, z pietyzmem oddaje realia świata, który zginął w mrokach przeszłości, szczegóły decydujące o jego wyjątkowości, po-

¹⁹ A. Beniśawska, dz. cyt., s. 103.

²⁰ E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 288.

²¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 475.

zwalając im jednak zaistnieć na wyższym, uniwersalnym, poziomie²². Wszystkie adaptacje prozy Iwaszkiewicza można zatem odczytywać jako swoiste przypowieści na temat, określających ludzką egzystencję, nierozwalnych związków życia i śmierci, męskości i kobiecości czy natury i kultury. A jednym z ważniejszych elementów konstytuujących wymiar tej ostatniej jest bez wątpienia muzyka.

Wajda i muzyka

Wajda wypowiadał się zazwyczaj w dość lakoniczny sposób o muzyce. Jak sam po wielokroć przyznawał, to strona wizualna filmu, „malarskość” poszczególnych scen, zawładnęła bez reszty jego wyobraźnią, co należy łączyć z wykształceniem i osobistymi fascynacjami reżysera²³. Zawładnęła na tyle, że – jak zdaje się sugerować artysta – zabrakło czasu, uwagi i zainteresowania dla warstwy dźwiękowej:

Odpoczywam najlepiej w ciszy. W ogóle jestem niechętny dźwiękom; nie jestem zbyt muzykalny, do spraw muzyki w swoich filmach staram się jak najmniej wtrącać, mam zaufanie do kompozytorów. Bardzo rzadko słucham radia... Cokolwiek robię, wiąże się przede wszystkim ze stroną wizualną. Gdy obmyślam koncepcję jakiejś sceny, zawsze wychodzę od pewnej wizji, od czegoś, co widzę, nigdy od tego, co słyszę, nigdy od dźwięków²⁴.

Przekonanie Wajdy o braku kompetencji muzycznych, którego poświadczeniem ma być powyższy fragment, jawi się jednak jako nieco wyolbrzymione, w innym miejscu bowiem reżyser przyznaje: „W moich filmach – tych, które miały wyraźnie określoną wizję całości, w których widziałem jasno, do czego zmierzam – z łatwością potrafiłem określić, jaka muzyka powinna wspierać opowieść”²⁵. Moż-

²² Taka interpretacja obrazów Wajdy wydaje się zasadna także ze względu na czas powstania adaptacji opowiadań – w latach siedemdziesiątych XX wieku opisywany przez Iwaszkiewicza świat odszedł bezpowrotnie w przeszłość. Jak zauważa Andrzej Werner, reżyser przyjmuje postawę dzisiejszego komentatora niegdysiejszych wydarzeń, a więc „niejako mitologizuje”. Zob. A. Werner, *Iwaszkiewicza przygody z filmem*, „Dialog” 1980, nr 12, s. 87.

²³ Świadczy o tym chociażby zaproponowana przez reżysera definicja filmu: „Film nie jest sztuką ruchomych obrazów. Kto tego nie rozumie – ponosi klęskę. Film jest opowiadaniem o jakimś zdarzeniu, wyrażonym przy pomocy środków plastycznych”. Zob. *Związki plastyki z językiem filmu. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Projekt” 1969, nr 5–6, s. 97.

²⁴ „...połączenie poety z kapralem”. *Rozmowa Lucjana Kydryńskiego (1965)*, [w:] *Wajda mówi o sobie...*, s. 43.

²⁵ A. Wajda, *Podwójne spojrzenie*, Warszawa 1998, s. 70.

na zatem przypuszczać, że – mimo wrażenia obcości, jakie wywoływała w artyście materia dźwiękowa – potrafił on otaczać się odpowiednimi osobami (kompozytorami), zdolnymi transponować problematykę, główne wątki jego obrazów (tak przecież zróżnicowanych pod względem tematycznym) na język muzyki. Wskazuje na to następująca wypowiedź: „[...] nie pracuję z jednym i tym samym kompozytorem [...]. Przeciwnie, w zależności od tematu i charakteru filmu szukam szczęścia”²⁶. Ta intuicja artystyczna Wajdy stała się impulsem do powstania (bądź wykorzystania już wcześniej istniejących w postaci utworów) sugestywnych ścieżek dźwiękowych autorstwa takich twórców, jak między innymi Andrzej Markowski, Jan Krenz, Tadeusz Baird, Krzysztof Komeda, Zygmunt Konieczny, Stanisław Radwan, Andrzej Korzyński, Krzysztof Penderecki i Wojciech Kilar.

Tak znaczne grono osobowości artystycznych, o łatwo rozpoznawalnym idiomie kompozytorskim, z których talentu – pośrednio lub bezpośrednio – czerpał Wajda, podkreśla jego przekonanie o autonomiczności warstwy brzmieniowej filmu. Mimo konieczności zachowania oczywistego związku między obrazem a towarzyszącą mu muzyką funkcja tej ostatniej nie powinna, zdaniem reżysera, ograniczać się do ilustracyjności. Zmiany w systemie pracy nad filmem, jakie dokonały się w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku, przyczyniły się do zróżnicowania roli kompozytora, który „zabiera się do pracy już w okresie zdjęć, kiedy film dopiero powstaje. Nie inspirowanie się gotowym obrazem, lecz towarzyszy reżyserowi w jego przygotowaniu od początku, na różnych etapach powstawania filmu”²⁷. Sytuację tę można uznać za następstwo szeregu zjawisk – „znamion współczesności”, między innymi tempa życia, które warunkuje traktowanie muzyki jako elementu codzienności: „I to jest najczęstszy, najbardziej powszechny dziś sposób odbierania muzyki, po prostu towarzyszy nieprzerwanie naszym czynnościom, niczego nie ilustruje, istnieje autonomicznie i jest częścią naszego życia. Dlatego, bardzo często, nie jest dostosowana do naszego stanu psychicznego ani do sytuacji, w której się znajdujemy”²⁸.

Człowiek w dobie ponowoczesności, bezustannie atakowany przez rozmaite bodźce, jest zatem, w przekonaniu Wajdy, skazany na obcowanie z wyimkami, fragmentami, pojedynczymi motywami muzycznymi, nieskładającymi się na koherentną całość. Zainspirowani powszechnością takiego trybu odbioru sztuki dźwięków kompozytorzy muzyki filmowej

²⁶ Tamże, s. 68.

²⁷ Tamże, s. 69.

²⁸ Tamże, s. 69.

tworzą zazwyczaj (choć nie musi to być, oczywiście, reguła) „jeden wyrazisty i w miarę oryginalny motyw, który ma odróżnić ten film muzycznie od innych”²⁹, tej czynności poświęcając więcej uwagi niż „dopasowywaniu” warstwy brzmieniowej do obrazu. Myślenie o ścieżce dźwiękowej jako o spójnym (formalnie i ideowo), domkniętym i konsekwentnie rozplanowanym dziele wydaje się Wajdzie nieuprawnione, bowiem twórcy przystępują do pracy ze świadomością, że ich „muzyka zmiesza się z dialogami i dźwiękami wynikającymi z akcji”³⁰.

Reżyser, rozważając rolę sztuki dźwięków w filmie, wspomina o jeszcze jednym – ściśle związanym z tempem życia – aspekcie funkcjonowania człowieka we współczesnym świecie: niemożności utrzymania koncentracji, tendencji do popadania w stan znużenia bądź rozkojarzenia. Brak umiejętności poddania się „trwaniu” dzieła artystycznego, akceptacji przez odbiorcę jego temporalnego wymiaru, warunkuje konieczność odwoływania się – w szerszym niż wcześniej zakresie – do innych nośników sensu. Ekspresyjne, perswazyjne, ale także niedyskursywne (pozwalające widzowi interpretować wymowę poszczególnych scen zgodnie z własną wrażliwością i przekonaniem) własności języka muzycznego, będącego narzędziem pracy kompozytora, w znacznym stopniu wpływają na poziom satysfakcji i zainteresowania obrazem: „Film, niezależnie od swojej bardziej czy mniej interesującej akcji, jest dla widowni nużący przez sam fakt trwania. Jeśli w tych chwilach znużenia dodać muzykę, to dzięki odmianie powróci znów zainteresowanie dla ludzkiej mowy, dla dialogu”³¹.

Z dobrodziejstwami tej „ożywczej” funkcji muzyki Wajda mógł się w pełni zaznajomić, tworząc adaptacje kameralnych, wyciszonych, niezwykle intymnych w wyrazie opowiadań Iwaszkiewicza, będących zapisem – pozbawionej pejoratywnej wymowy – monotonii życia codziennego³². Praca nad dziełami prozatorskimi miłośnika sztuki dźwięków, próbującego transponować swoje muzyczne fascynacje na grunt literatury³³, bez wątpienia stanowiła duże wyzwanie reżyserskie i wpłynęła na

²⁹ Tamże, s. 70.

³⁰ Tamże, s. 70.

³¹ Tamże, s. 70.

³² Wspominając treść opowiadania *Panny z Wilka*, reżyser zauważył: „[...] to wszystko, co te kobiety robią – że czasem coś usmażą, jakieś porzeczeki, maliny jakieś dają z kremem, te kwiatki ułożą, coś czasem zagrają na fortepianie, coś przeczytają po francusku dzieciom z jakiejś książki, która jest w domu – to wszystko jest ważne. Bo to właśnie jest coś, do czego tęsknimy, czego potrzebujemy, gdy tymczasem cała ta bezinteresowność zniknęła już pod brutalnym uderzeniem dzisiejszego życia”. Zob. A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, [w:] J. Iwaszkiewicz, A. Wajda, dz. cyt., s. 81.

³³ Zob. między innymi G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów*

inny rozkład akcentów między elementami wizualnymi i brzmieniowymi w tych ekranizacjach.

Tatarak – splot miłości i śmierci

Zrodzona z paradoksu estetyka Iwaszkiewicza w dość lakonicznym opowiadaniu *Tatarak* znajduje swoją pełną realizację. Ucieleśnienie konceptu pisarza – polegającego na zobrazowaniu odwiecznego związku życia i śmierci – stanowi inicjalny fragment utworu, w którym, niczym w soczewce, skupiają się dwie przeciwstawne siły:

Tatarskie ziele ma dwa zapachy. Jeżeli się potrze w palcach zieloną jego wstążkę, miejscami przymarszczoną, poczuje się zapach, łagodną woń „wierz-
bami ocienionej wody”, jak mówi Słowacki, trochę tylko zatracającą
wschodnim nardem. Ale kiedy się takie pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży
nos w bruzdę, wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni za-
pach błotnistego łu, gnijących rybich łusek, po prostu błota.
Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej
śmierci³⁴.

Owa gra pozornie wykluczających się żywiołów, symbolizowana przez ziele tataraku, jest osią dramaturgiczną dzieła, którego stosunkowo prostą fabułę daje się ująć w zaledwie kilku zdaniach. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że to nie rozwój wydarzeń stanowi o istocie historii miłości dojrzałej, chorej kobiety (Marty) i młodego, pełnego witalności mężczyzny (Bogusia). W *Tataraku* – najpóźniejszym z opowiadań wybranych przez Wajdę do adaptacji – Iwaszkiewicz ze swobodą żongluje motywami pojawiającymi się już w *Brzezynie* i *Pannach z Wilka*. Wykorzystując jako centralny atrybut obojga bohaterów roślinę szuwarową, pisarz w bezpośredni sposób nawiązał do symboliki akwaticznej. Woda zyskuje jednak w *Tataraku* głównie pejoratywne nacechowanie, nie ma – jak ta kojarzona z postacią Maliny – właściwości oczyszczających czy regeneracyjnych, ale raczej sprowadza śmierć (zarówno temperamentnego Bogusia, jak

literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, Poznań 2013. Na rozwój muzycznych fascynacji pisarza znaczący wpływ miał jego krewny i kompozytor – Karol Szymanowski, także zresztą parający się literaturą. Owocem współpracy obu twórców są między innymi opera *Król Roger* i cykl *Pieśni muezina szalonego*. Wajda wyeksponował więź duchową łączącą Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, wykorzystując fragment *I Koncertu skrzypcowego* kompozytora w ścieżce dźwiękowej *Panien z Wilka*.

³⁴ J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, [w:] tegoż, *Tatarak i inne opowiadania*, Warszawa 2008, s. 7.

i prawdopodobnie – w niedalekiej przyszłości – Marty³⁵). Metoda zestawiania obrazów nieokiełznanego żywiołu z opisem trudnego do opanowania pożądania, jakie wzbudza w dojrzałej kobiecie postać młodego mężczyzny, służy bardziej, jak sądzę, zilustrowaniu wątpliwości życiodajnej energii w obliczu nieuniknionego kresu egzystencji niż gloryfikacji *élan vital* jako takiej³⁶:

Kobieta stopniowo przeniosła swoje wargi poniżej piersi, gdzie przebiegały najpiękniejsze mięśnie gorsu, a potem nagłym poruszeniem zaczęła całować piersi, przeponę, brzuch, pępek i w gwałtowności pocałunków, którymi obsypywała zmarłego, schodziła coraz niżej. Całe to zimne i kształtne jak rzeźba ciało pachniało tatarakiem³⁷.

Takie ujęcie historii miłości Marty i Bogusia, nad którą od początku krąży widmo śmierci, pozwala na odczytywanie wody (i rodzącego się między bohaterami uczucia) jako symbolu zapomnienia, umożliwiającego chwilowe zawieszenie porządku rzeczywistości. Trudno zatem się dziwić, że zobrazowane w opowiadaniu akwenty jawią się jako „elementy” spoza świata zmysłowego, przynależne tajemniczemu i nieznanemu człowiekowi sferom:

Pani Marta specjalnie lubiła zatrzymywać się przy tych wodnych zbiornikach, ciemnych i niezmiernie głębokich. Czasami na dnie takiego jeziorka było podwodne źródło, zaznaczając się na powierzchni bąblami i kręgami na wodzie. Zwłaszcza pociągały ją te „oka”, które, otoczone gęstą gmatwaniną wiklin, na brzegach zarosłe tatarakiem, ukryte jak gdyby przed człowiekiem, pociągały go tajemniczością i tym, że na ich brzegu osiągało się zupełną samotność. Zdawało się nad takim jeziorkiem, że się jest zupełnie poza życiem³⁸.

W ekranizacji Wajdy proporcje między erotyką a śmiercią ulegają zaburzeniu, wskutek którego ta druga zyskuje ewidentną prze-

³⁵ Można zastanawiać się nad trafnością utożsamiania wody ze złą kobietą mocą w *Tataraku* – żywioł zdaje się bowiem pochłaniać z równą siłą oboje bohaterów: „obdarowanego” miłością Bogusia i „chorą z miłości” Martę.

³⁶ Ową zmianę zainteresowań Iwaszkiewicza w przekonujący sposób komentuje Eugeniusz Łoch, łącząc to zjawisko z czasem powstania opowiadania *Tatarak* (1958): „Utwór został napisany wówczas, kiedy Iwaszkiewicz jako artysta rezygnuje już z buntu faustycznego przeciwko nieuchronnemu umieraniu człowieka, przyjmuje postawę a probaty świata i życia z ich wszystkimi nieuchronnościami. Ujmuje je w granicach początku, narodzin i śmierci, i przyjmuje zasadę, że jeśli tak już jest świat urządzony, to trzeba patrzeć na życie i smakować je z perspektywy końca. Widzieć jego piękno i przeżywać je nawet w obliczu zbliżającej się śmierci, zarówno z powodu starzenia się, jak też noszenia w sobie zarodka śmiertelnej choroby” (E. Łoch, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza. Geneza i funkcja*, Rzeszów 1978, s. 30).

³⁷ J. Iwaszkiewicz, *Tatarak...*, s. 25.

³⁸ Tamże, s. 11–12.

wagę³⁹. O takim przewartościowaniu w silnym stopniu zdecydowały odwołania do innych – poza opowiadaniem Iwaszkiewicza – tekstów: *Nagłego wezwania* Sándora Máraiego⁴⁰, stanowiącego unikatową ilustrację rozpadu małżeńskich więzi, oraz *Zapisków ostatnich* Krystyny Jandy, sporządzonych po odejściu ukochanego męża, Edwarda Kłosińskiego. Obsadzenie wspomnianej aktorki w podwójnej roli: Marty i artystki snującej monolog o tak silnie autobiograficznym nacechowaniu⁴¹, wpłynęło na intensyfikację poważnego charakteru filmu oraz uwypuklenie macierzyńskiego aspektu relacji łączącej głównych bohaterów, w której erotyczne napięcie zostaje odsunięte na dalszy plan⁴². O trudności przybli-

³⁹ Za taką interpretacją przemawiają wypowiedzi zarówno reżysera, jak i odtwórczyni głównej roli w filmie, Krystyny Jandy. Wajda, wspominając *Tatarak*, postulował: „Niech młodzi i prężni zobaczą, że moment nieuniknionej śmierci istnieje. Czy im się to podoba czy nie” (*Sprawa osobista i filmowa* [z Andrzejem Wajdą rozmawia Filip Łobodziński], „Newsweek. Polska” 2009, nr 16). W podobnym tonie utrzymane są zwierzenia aktorki: „Dla mnie od początku było to opowiadanie o śmierci” (*Tak łatwo się umiera* [Krystyna Janda rozmawia z Katarzyną Janowską], „Polityka” 2009, nr 17).

⁴⁰ Zob. S. Márai, *Nagłe wezwanie*, [w:] tegoż, *Magia*, przeł. I. Makarewicz, Warszawa 2008, s. 7–15. Trzeba przyznać, że pomysł zestawienia tego poruszającego utworu, w którym o najbardziej doniosłych kwestiach (choroba, śmierć, rozpad rodzinnych więzi, niemożność porozumienia) mówi się w sposób niezwykle ascetyczny i bezosobowy, z tekstem Iwaszkiewicza jest bardzo trafny. Protagonistki obu opowiadań wykazują wiele zbieżnych rysów, składających się na obraz kobiety „cierpiącej w ukryciu” (brak zainteresowania ze strony męża, rzetelne wykonywanie obowiązków, choroba, łagodne usposobienie etc.).

⁴¹ Ów autobiografizm związany jest zresztą nie tylko z osobistymi doświadczeniami Krystyny Jandy, ale także z udziałem w filmie reżysera „grającego samego siebie”, który jawi się zarówno jako kreator wydarzeń, jak i ich cichy obserwator, próbujący zrozumieć motywacje zachowań bohaterów. Metatekstowy wymiar obrazu uwypuklają między innymi sceny ilustrujące pracę nad powstawaniem dzieła, czytelną aluzję do dorobku Wajdy stanowi ponadto sam powrót do prozy Iwaszkiewicza oraz wątek potencjalnej lektury *Popiołu i diamentu*, podejmowanej przez Bogusia za rekomendacją Marty. Trudno poza tym nie uwzględnić pośredniego nawiązania do operatora filmowego i jednocześnie przyjaciela reżysera – Edwarda Kłosińskiego, autora zdjęć do *Człowieka z marmuru*, *Panien z Wilka*, *Człowieka z żelaza*, a także znacznej części *Ziemi obiecanej*, któremu dedykowany jest film. Jak celnie zauważa Nurczyńska-Fidelska, wprowadzenie do *Tataraku* tak wielu planów tematycznych stanowi świadectwo odwagi reżysera, starającego się „połączyć w jednym artystycznym dyskursie dialog pomiędzy sztuką, wytworem ludzkiej wyobraźni i autentycznym ludzkim egzystencjalnym doświadczeniem”. Zabieg ten determinuje, zdaniem autorki, osobisty wydźwięk filmu (zob. E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 318–319).

⁴² Decyzja o takim przesunięciu akcentów była, jak się zdaje, podyktowana osobistymi doświadczeniami Jandy oraz chęcią uniknięcia jednowymiarowości. Aktorka wspomina: „Z opowiadania Iwaszkiewicza każdy może wybrać to, co jest mu bliższe. Dla mnie młode ciało jest zawsze ciałem dziecka, ciałem moich synów. Pani Marta pyta Bogusia, dlaczego nie czyta książek, dlaczego chce robić w życiu akurat to, a nie co innego, martwi ją, że jej zdaniem marnuje życie, pyta, czy nie potrzebuje pieniędzy. A jednocześnie jest to młody mężczyzna, który ją zaczepił i w jakimś sensie ją przycią-

zania widzom tematów tabu (śmierć, miłość osób w różnym wieku) oraz pragnieniu „nieepatowania” skrajnymi emocjami świadczy – dość zaskakujące, zwłaszcza w kontekście znamiennej manieri Jandy – wyznanie artystki:

Zagranie tej roli było balansowaniem na ostrzu brzytwy, milimetr w tę, pół milimetra w tamtą stronę, barwa głosu trochę jaśniejsza czy bardziej ciemna w danym momencie. Zarówno w relacji z tym chłopcem, jak i w moim monologu. Musiałam tak to zagrać, żeby publiczność nie czuła się niewygodnie. Oni muszą wziąć tę historię za swoją i dlatego nie mogłam wywołać jakiegokolwiek zażenowania⁴³.

Z ową chęcią zachowania umiaru, nadania historii większej dozy prawdopodobieństwa, koresponduje ascetyczny sposób obrazowania bohaterki (aktorki wygłaszającej monolog), łamiący nierzadko podstawowe reguły warsztatu filmowego. Wajda następująco opisuje tę metodę: „[...] kamera stoi, nie zagląda jej w twarz, nie ekscytuje się tym, co ona opowiada, nie dba, czy Krystyna jest w kadrze, czy wychodzi”⁴⁴. Warto dodać, że sceny przybliżające treść *Zapisków ostatnich* rozgrywają się w niemalże zupełnej ciszy. Dążenie do ukazania autentyczności przeżycia stanowi, jak przyznaje reżyser, pochodną inspiracji malarstwem Edwar-da Hoppera, którego stylistykę artysta tak oto scharakteryzował: „Od dawna myślałem o Hopperze, kilkakrotnie miałem na jego temat wykład i w Polsce, i w Ameryce. Te obrazy mogłyby być dobrym materiałem do filmu. Hopper pokazuje sceny, które mają swoją tajemniczą dramaturgię, tam dzieją się autentyczne historie, a do tego mają niezwykły nastrój samotności”⁴⁵.

Gatunkowa hybrydyczność⁴⁶, będąca pokłosiem mnogości wprowadzonych do *Tataraku* odniesień intertekstualnych i intermedialnych,

ga. Ważne było, żeby nie osunąć się w małość, w dosłowność” (*Tak łatwo się umiera...*).

⁴³ Tamże.

⁴⁴ *Sprawa osobista i filmowa...*

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Owa hybrydyczność, współistnienie porządku rzeczywistego i fikcyjnego, stała się przedmiotem częstych zarzutów ze strony krytyków. Tadeusz Sobolewski zauważał: „W swojej najsubtelniejszej warstwie *Tatarak* jest gestem reżysera wobec swojej aktorki. Realizacja *Tataraku* ma być dla aktorki rodzajem szczepionki przeciwko śmierci. Jej praca się zakończy rozpaczliwą ucieczką z planu zdjęciowego w scenie śmierci Bogusia. W tym zderzeniu «filmu» i «życia» razi – niestety – sztuczność całego założenia. Gdy ekipa Wajdy szuka zaginionej aktorki, my, jakby nigdy nic, obserwujemy jej ucieczkę, zadając sobie pytanie, czyja kamera śledzi Jandę. Czy Wajda chciał w ten sposób podkreślić, że nie ma czegoś takiego, jak «samo życie» i wszystko, co oglądamy, zostało wykreowane?” (T. Sobolewski, *Jak reżyserować śmierć*, „Gazeta Wyborcza”, 23.04.2009). Pojawia-

zdaje się wyróżniać ten film spośród innych adaptacji Wajdy zainspirowanych prozą Iwaszkiewicza. Reżyserowi udaje się jednak, co istotne, zneutralizować wrażenie „nadmiaru”, zachować proporcje między literackim pierwowzorem a własną wizją artystyczną, co stanowi – w głównej mierze – rezultat doboru adekwatnej szaty brzmieniowej.

Skarga Szekspira w transpozycji muzycznej

Ścieżki dźwiękowe filmów Wajdy bardzo często były odzwierciedleniem żywego zainteresowania reżysera polską kulturą współczesną. Wystarczy wspomnieć jego współpracę między innymi z Wojciechem Kilem (*Ziemia obiecana*, 1974; *Kronika wypadków miłosnych*, 1985; *Korczak*, 1990; *Pan Tadeusz*, 1999 i in.) i Krzysztofem Pendereckim (*Katyń*, 2007) czy nawiązanie do osiągnięć Andrzeja Panufnika w ostatnim obrazie – *Powidoki* (2016). Decyzja o zaproszeniu Pawła Mykietyna do udziału w projekcie *Tatarak* nie wydaje się zatem niczym zaskakującym – należy on bowiem to grona najpopularniejszych polskich twórców, których dzieła zyskały już powszechną aprobatę krytyków i słuchaczy. Niebagatelne znaczenie ma w kontekście tego kompozytora działalność na polu muzyki teatralnej i filmowej (współpraca między innymi z Małgorzatą Szumowską, Jerzym Skolimowskim, Adamem Hanuszkiewiczem, Krzysztofem Warlikowskim, Grzegorzem Jarzyną), wpływająca na większą rozpoznawalność jego dokonań. Wajda i Mykietyn uznali prawdopodobnie artystyczne spotkanie przy okazji powstawania *Tataraku* za owocne, bowiem kilka lat później ponownie połączyli siły, decydując o kształcie filmu *Waleśa. Człowiek z nadziei* (2013).

ły się jednak także całkiem odmienne głosy, wskazujące na ową niespójność *Tataraku* jako na główne źródło głębi przeżycia, jakiej doświadcza odbiorca filmu Wajdy: „[...] z poglądem o «sztuczności całego założenia» (zderzenia «filmu» i «życia») nie w pełni można się zgodzić. Dzięki temu bowiem założeniu widzowie filmu *Tatarak* doświadczyli czegoś głęboko poruszającego – czegoś, co rozgrywa się na kilku płaszczyznach tego filmu. Tej, która wraz z monologiem Aktorki przekracza kulturowe tabu, tej, która skłania widza do uczestniczenia w świecie podwójnie wyobrażonym, przez pisarza i reżysera. Tej wreszcie, w której widz z owym reżyserem bezpośrednio, wprawdzie za sprawą ekranu, obcuje, lecz tak naprawdę myśli o nim jako o człowieku i artyście, który podejmuje z nim dialog o życiu i o sobie, p o n a d tymi dwoma, a właściwie trzema wątkami swego filmu” (E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 325, podkr. – E.N.-F.). Prawdopodobnie to ów osobisty ton, wynikający z połączenia elementów kreacji z autentycznymi doświadczeniami, w znacznej mierze wpłynął na decyzję o przyznaniu Wajdzie za *Tatarak* nagrody im. Alfreda Bauera na Berlinale w 2009 roku. Uzasadnienie werdyktu brzmiało: za „wyznaczanie nowych perspektyw sztuki filmowej”.

Kompozytor – niezwykle chętnie nawiązujący, często w sposób parodystyczny, do rozmaitych konwencji muzycznych (nie wyłączając tej, w której sam funkcjonuje) – w ścieżce dźwiękowej *Tataraku* odwołał się do jednego ze swoich najpiękniejszych, najbardziej dojrzałych dzieł, *Sonetów Szekspira* z 2000 roku⁴⁷. W filmie pojawia się fragment drugiego ogniwa cyklu przeznaczanego na sopran męski i fortepian – *Why didst thou promise such a beautiful day*. Sześcioczęściowe dzieło Mykietyna – skontrastowane pod względem wyrazu oraz zastosowanej w poszczególnych odcinkach techniki kompozytorskiej⁴⁸ – spaja przede wszystkim, jak sugeruje Kacper Podrygajło, obecny w lirykach miłosnych Stratfordczyka o s k a r ż y c i e l s k i t o n⁴⁹. Wydaje się jednak, że ów konfrontacyjny charakter ze szczególną siłą dochodzi do głosu właśnie w drugiej pieśni (opartej na *Sonecie 34* Szekspira), przyjmującej formę wyrzutu:

Czemuż mnie upewniałeś, że dzień piękny będzie
I że się bez okrycia w podróż wybrać mogę –
Gdy tymczasem chmur siność i zgniłe mgły wszędzie
Przesłaniają mi w drodze twych blasków pożogę?
Cóż, że przebije chmury promień niespodziany,
Osuszając na twarzy ślad burz swym gorącym?
Nikt nie pochwali maści, która goi rany,
Lecz zostawia rannego z kalectwem hańbiącym.
Twoja skrucha też bólu we mnie nie ukoi;
Strat mych nie zwróca nawet łzy, lane bez miary:
To, że krzywdziciel winą zgnębiony stoi,
Niewielką jest pociechą dla jego ofiary.

⁴⁷ O tym, jak silny wpływ na osobowość artystyczną Mykietyna wywarła twórczość Szekspira, świadczy lista umuzycznionych przez kompozytora sztuk teatralnych oscylujących wokół dorobku Stratfordczyka: między innymi *Jak wam się podoba* (Teatr Dramatyczny, Warszawa 1996), *Zimowa opowieść* (Teatr Nowy, Poznań 1997), *Poskromienie złościcy* (Teatr Dramatyczny, Warszawa 1998), *Perykles* (Piccolo Teatro, Mediolan 1998), *Wieczór Trzech Króli* (Staatstheater, Stuttgart 1999), *Makbet* (Theater Bremen, Brema 2000) oraz *Hamlet* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, w trakcie pracy nad którym zaczynał myśleć o *Sonetach* (zob. *Szybko, intuicyjnie* – z Pawłem Mykietynem rozmawia Ewa Szczecińska, [w:] *Mykietyn. Sonety Szekspira*. Program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, sezon 2005/2006, s. 10–11).

⁴⁸ Kacper Podrygajło proponuje następującą typologię części cyklu: oparte na „harmoonii pięciodźwiękowej” (pieśń I, II, IV, VI) oraz „surkonwencjonalne” (pieśń III, V). Zob. K. Podrygajło, *Sonety Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna*, „Res Facta Nova” 2010, nr 11, s. 322.

⁴⁹ Tamże, s. 320. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że to nastrój umuzycznionego tekstu decyduje w dużej mierze o integralności cyklu Mykietyna. Słowo pełni w tym dziele doniosłą rolę, „inicjując” i „domykając” *Sonety Szekspira*.

Ach, lecz te łzy – to perły, przez miłość twą suto
Sypane, by za wszelkie zło były pokutą⁵⁰.

Dominujący w liryku nastrój rozczarowania, beznadziei będącej pokłosiem niemożności miłosnego spełnienia⁵¹, wyjątkowo dobrze koresponduje z wymową filmu Wajdy. *Tatarak* – mimo mnogości obecnych w nim wątków – przybiera kształt skargi kobiety (ale także samego reżysera) na okrutny los (nieubłagany czas), który odebrał jej ukochanego mężczyznę. Monolog Jandy jest w istocie krzykiem rozpaczliwej samotnej, opuszczonej artystki, niezdolnej – podobnie jak Iwaszkiewiczowska Marta – do wprowadzenia ładu do swojego życia⁵². Co jednak nie mniej ważne, ów krzyk przyjmuje nierzadko formę dwugłosu (w *Zapiskach ostatnich* przytacza się nie tylko słowa aktorki, ale także Edwarda Kłosińskiego) o dialogicznym potencjale. Analogiczne skojarzenia nasuwa budowa *Sonetu 34*, który zdaje się odpowiedzią na przemilczane riposty (lub skruchę) oskarżanego.

Kobiecy typ emocjonalności, przenikający obraz Wajdy, jest szczególnie uwypuklony w warstwie muzycznej sonetu: partię wokalną wykonuje na potrzeby filmu sopranistka (Anna Karasińska), a nie kontratenor. Taka zmiana obsady niweluje nieco ambiwalencję erotyczną liryku Szekspira i pozwala uniknąć hipertrofii sensów – zgodnie z wizją reżysera, *Tatarak* staje się osobistą wypowiedzią bohaterki, która zostaje wreszcie

⁵⁰ Sonet przytoczono w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka (cyt. za: tamże, s. 329). Typowe dla tego liryku operowanie dialektyką oprawcy i ofiary skłania Podrygaję do doszukiwania się w utworze wpływów pasywnych: „[...] stojący na końcu trzeciej kwartyny »krzyż winy« [...] nie pozostawia chyba wątpliwości, że w trzydziestym czwartym sonecie podmiot liryczny przeżywa miłosną *Pasję wg Williama Shakespeare’a*” (tamże, s. 329).

⁵¹ Szekspirolodzy wskazują na przynależność *Sonetu 34* do grupy utworów poświęconych „cielesnemu błędowi” przyjaciela. Zob. między innymi J.W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, London 1955, s. 210–215; M. Krieger, *A Window to Criticism: Shakespeare’s Sonnets and Modern Poetics*, Princeton 1964, s. 155–160.

⁵² Znamienne, że w opowiadaniu Iwaszkiewiczza ów przełom odnosi się przede wszystkim do momentu poznania i obdarzenia uczuciem Bogusia przez Martę: „Siedziała długo. »I po tym trzeba będzie jeszcze żyć? – myślała. – To straszne, lepiej umrzeć od razu«” (J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, [w:] tegoż, *Tatarak i inne opowiadania...*, s. 19). W filmie Wajdy główną osią dramaturgiczną jest natomiast śmierć męża aktorki (w przypadku Marty – śmierć synów), która – mimo że nastąpiła siedem miesięcy wcześniej – lokuje się w centrum i „organizuje” życie bohaterki. Na marginesie warto zaznaczyć, że czas powstawania *Sonetów Szekspira* jawi się w artystycznym życiorysie Mykietyna jako okres przełomowy, związany z poczuciem wyczerpania się estetyki: „Od pewnego czasu intuicyjnie czułem, że zaczynam się kręcić w kółko, że zamykam się wewnątrz jakiejś konwencji [...]. Wszystkie utwory, jakie skomponowałem pomiędzy *Epiforą* (1996) a *Ładnie-niem* (2004) – wycofałem. *Sonety Szekspira* są wyjątkiem z tamtego czasu” (E. Szczecińska, *Mykietyn – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 23).

w pełni dopuszczona do głosu⁵³. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż to nie śpiew, lecz partia fortepianu zyskuje na doniosłości tak w utworze Mykietyna, jak i w obrazie Wajdy⁵⁴. Realizowane przez instrument ostinatowe, „kołyszące” figury (oddające zalecenie wykonawcze: *misterioso*) organizują przebieg znacznej części pieśni⁵⁵, intensyfikując jej enigmatyczny, oniryczny charakter. Dominujący w *Sonecie* nastrój odrealnienia doskonale ilustruje określenie Mykietyna: *quasi indifferente ma molto espressivo*, stanowiące także odwzorowanie idei „kontrolowanej ekspresji” ucieleśnianej w *Tataraku* Wajdy⁵⁶.

W dziele reżysera *Sonet* Mykietyna przyjmuje formę cichej, trudnej do zlokalizowania pod względem autorstwa, skargi, wybrzmiewającej z oddali. Dźwięki *Why didst thou promise...* – a konkretniej: motywu inicjalnego pieśni, realizowanego przez fortepian – pojawiają się w filmie jakby mimochodem, nadając scenom znamion nierealności i dystansując odbiorcę wobec rozgrywających się wydarzeń. Ostinatowa figura jest sygnałem istnienia innego – pozafabularnego – porządku, który z uwagi na swoją nieprecyzyjność, efemeryczność musi pozostać poza kadrem. Motyw występuje w zasadzie wyłącznie w początkowej części obrazu: stanowi komentarz do sceny („wymuszonej”) wizyty przyjaciółki Marty, w trakcie której główna bohaterka zostaje poddana oględzinom lekarskim. Świadomość wiszącego nad kobietą „wyroku” – wyłaniającego się z wyników badań – doskonale podkreśla lakoniczny temat z utworu Mykietyna, który w pełnej krasie (w wokalnoinstrumentalnej oprawie) wybrzmiewa jedynie w trakcie „czołówki” i napisów końcowych, przyjmując rolę spajającą kompozycję filmu *leitmotivu*.

⁵³ Sformułowanie to można także rozumieć dosłownie, bowiem – ze względu na nieprzystawalność literackich opisów myśli i uczuć targających Martą do materii filmowej – Wajda zmuszony był nadać im formę realizacji głosowej.

⁵⁴ W filmie Wajdy partia wokalna *Sonetu* wybrzmiewa wyłącznie w „czołówce” i w trakcie napisów końcowych – w innych miejscach eksponowany jest charakterystyczny motyw z preludium fortepianowego. Wybór tego fragmentu został zapewne podyktowany dążnością obu twórców do utrzymania ascetyczności wyrazu.

⁵⁵ W końcowej części kompozycji ostinatowe figury zastępuje „fakturalny puentylizm”, stanowiący ilustrację „rozproszenia”, o jakim jest mowa w liryku (*Nor can thy shame give physic to my grief; / Though thou repent, yet I have still the loss: / The offender's sorrow lends but weak relief / To him that bears the strong offence's cross*). Zob. K. Podrygajło, dz. cyt., s. 331.

⁵⁶ Idea „kontrolowanej ekspresji” zdaje się przyświecać Mykietynowi od dawna. Znalazła ona swój wyraz także w *Sonetach Szekspira*, na użytek których kompozytor stworzył system oparty na 96 pięciodźwiękach zamkniętych w septymie wielkiej. Restrykcyjne ich wykorzystanie w poszczególnych pieśniach nie zaburzyło jednak w najmniejszym stopniu przenikającego wiersze Stratfordczyka liryzmu, co świadczy o wiernym podążaniu za przekonaniem, że „trzeba znaleźć rozsądne proporcje między matematyką a spontanicznością” (E. Szczecińska, dz. cyt., s. 22).

W ścieżce dźwiękowej *Tataraku* pojawiają się jeszcze trzy inne, aforystyczne, myśli muzyczne – zbliżone pod względem wyrazowości i aury kolorystycznej do pieśni *Why didst thou promise...*⁵⁷. Ich fragmentaryczna struktura i spora dowolność w zakresie kolejności prezentowania zdają się potwierdzać przytoczone wcześniej przekonanie Wajdy o uwikłaniu muzyki w codzienność, rządzącą się swoimi prawami. Prawdopodobnie nie mamy tutaj jednak do czynienia z całkowitą przypadkowością – motyw „szmerowy”, na który składają się ostinatowe pochodny w partii fortepianu⁵⁸ i długie dźwięki o wznoszącym kierunku (układające się jakby w szereg alikwotowy) w partii smyczków, towarzyszy scenom „pleneryjnym” (scenom rozgrywającym się nad rzeką i na łące), utrzymanym w eterycznej, beztroskiej atmosferze. Lekkość, ażurowość frazoletów znakomicie koresponduje z sielskim krajobrazem i pozorną banalnością rozmów Marty i Bogusia, wprowadzając widza w porządek konstytuowany przez prawa życia i miłości. Rewersem tej myśli tematycznej zdaje się motyw „harfowy”, złożony z opadających figur w partii harfy, której wtóruje dyskretne brzmienie smyczków. Zestawiany jest on w filmie ze scenami obrazującymi odchodzenie w niebyt (przede wszystkim pod postacią snu), uwalnianie się z ziemskich okowów, i uprawomocnienia porządek pozazmysłowy (doświadczenie śmierci, Absolutu etc.). Wreszcie ostatni motyw można by określić mianem „klastrowego” – wyróżnia się on na tle poprzednich przede wszystkim siłą dramatycznego wyrazu, uzyskiwaną przez eksponowanie ciągłego, homogenicznego pasma brzmieniowego w partii smyczków, tworzącego „ciemną plamę barwną”. Spełnia on, jak sądzę, funkcję interludium, spoiwa łączącego porządek ziemski z przestrzenią spoza systemu podległego prawom racjonalności. W *Tataraku* pojawia się dwukrotnie: pomiędzy sceną na przystani a kameralnym obrazem męża Marty, w skupieniu studiującego zdjęcie rentgenowskie klatki piersiowej żony, oraz w scenie śmierci Bogusia, po wyłowieniu na brzeg ciała topielca. Motyw „szmerowy” i „harfowy” powracają w finale (w trakcie napisów końcowych), w interesujący sposób wypełniając tkankę muzyczną sonetu *Why didst thou promise....*

Powyższa charakterystyka wykorzystanych przez Mykietyna w ścieżce dźwiękowej filmu Wajdy myśli muzycznych umożliwia postawienie

⁵⁷ Pomijam w niniejszej interpretacji – wykorzystane w scenach na przystani – piosenki: *Pamiętasz, była jesień* oraz *Kuba – wyspa jak wulkan gorąca*, pełniące właściwie wyłącznie użytkową funkcję.

⁵⁸ W niektórych scenach kompozytor rezygnuje z udziału fortepianu i ogranicza motyw do ascendentalnych pochodów w partii smyczków. Brzmienie fortepianu zyskuje szczególne znaczenie w scenie kąpieli obojga bohaterów, z jednej strony ilustrując obudzone nadzieje Marty, z drugiej zaś – wzmagając dramaturgię epizodu, który zwieńczy isticie romantyczna apoteoza (w chwili ujrzenia przez Martę Bogusia z Halinką).

tezy o – typowej także dla innych dzieł kompozytora lokujących się na styku różnych dziedzin sztuki (literatura, teatr, film) – oszczędności, dyskrecji szaty brzmieniowej towarzyszącej *Tatarakowi*. Przekonanie twórcy, świadomego trudności oddania niuansów języka poetyckiego i filmowego na gruncie muzyki, znalazło wyraz w dążności do kameralizacji, uproszczenia, komentarza dźwiękowego, który zdaje się dalekim echem pełnej pasji skargi Szekspira. Ta chętnie praktykowana przez Mykietyna metoda jest, zdaniem kompozytora, optymalnym rozwiązaniem w przypadku obcowania z wybitnymi dziełami artystycznymi. Mówiąc o pracy nad *Dwoma wierszami Miłosza* (2011), twórca zauważył:

Kiedy Filip Berkowicz zaproponował mi napisanie utworu do słów Miłosza, odmówiłem, gdyż uważam, że napisanie muzyki do tej wielkiej literatury jest niemożliwe. Poezja Miłosza wymaga uważnej, skupionej lektury, w każdym wierszu znaczenia piętrzą się tak bardzo, że dodanie do nich kolejnej warstwy byłoby zabiegiem karkołomnym (o ile w ogóle potrzebnym). [...] Filip jednak nalegał. *Dwa wiersze Miłosza* nie są utworem *sensu stricto* muzycznym. To raczej multimedialny szkic, gdzie pierwszoplanową rolę odgrywa poezja noblisty w interpretacji dwójki wybitnych aktorów, a towarzyszący im dźwięk i obraz stanowią jedynie «homeopatycznie» dawkowane tło⁵⁹.

Owa „homeopatia” prawdopodobnie idealnie wkomponowała się w zamysł Wajdy, który – ze względu na mnogość odniesień intertekstualnych pojawiających się w jego filmie – szukał drogi do zminimalizowania wrażenia nadmiaru.

W *Tataraku* w dużo większym stopniu niż w pozostałych adaptacjach opowiadań Iwaszkiewicza dochodzi do głosu osobisty ton i indywidualna wizja artystyczna Wajdy. Po części ze względu na dramatyczne okoliczności zewnętrzne, a po części zapewne z – podyktowanych osiągnięciem dojrzałości twórczej – prywatnych pobudek, reżyser zdecydował się na odważny krok: zobrazowanie autentycznego doświadczenia śmierci bliskiej osoby (swojego przyjaciela), przybliżanego przez (równie mu bliską) Krystynę Jandę. Takie przewartościowanie, uwarunkowane pragnieniem upamiętnienia Kłosińskiego, z jednej strony wpłynęło na dość powierzchowne potraktowanie pewnych wątków opowiadania Iwaszkiewicza (chęć rozpoczęcia nowego życia, tęsknota za młodością, prawo do miłości osób w dojrzałym wieku), z drugiej – umożliwiło pogłębienie sensów, ukazanie złożoności problematyki powszechnie znanego utworu. Niebagatelne znaczenie ma ponadto udział reżysera w wybranych scenach *Tataraku*, uwypuklający osobisty punkt widzenia. W kontekście tego obrazu

⁵⁹ P. Mykietyn, *Dwa wiersze Miłosza*, [w:] *Made in Poland. Miłosz Sounds*, książka programowa Festiwalu Sacrum Profanum 2011, s. 15.

wyjątkowo trafne i aktualne wydaje się spostrzeżenie poczynione przez Tomasza Burka:

Od dawna postępuje on [Wajda – przyp. A.A.] jak krytyk i jest być może jednym z najwybitniejszych krytyków współczesnych, wyposażonym w kamerę filmową zamiast w pióro: interpretując bowiem cudze utwory i klasyczne dzieła literackie, wnosi w nie nieodmiennie swoją udrękę [...], refleksję moralną i swoje pytania, i w ten sposób tworzy na pierwotnej kanwie świat własny. Świat z pieczęcią osobistą, z wielowarstwowym, magicznie wyblaskującym podtekstem [...], rozpoznawalnym jak u kilku tylko reżyserów współczesnych⁶⁰.

Tatarak stanowi bez wątpienia jedną z najbardziej interesujących propozycji reżysera, w których „świat z pieczęcią osobistą” objawił się w pełnym świetle.

BIBLIOGRAFIA

- Benisławska A., *Czy kino ma pleć? Kobiety w filmach Andrzeja Wajdy. Szkice, studia, analizy*, Warszawa 2008.
- Burek T., *Pandemonium Reymonta i Wajdy*, „Kino” 1974, nr 12.
- Citko K., *Tradycja, kultura, egzystencja w „Brzezynie” i „Pannach z Wilka” Andrzeja Wajdy*, Kraków 1998.
- Falkowska J., *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, New York–Oxford 2007.
- Iwaskiewicz J., *Tatarak*, [w:] tegoż, *Tatarak i inne opowiadania*, Warszawa 2008, s. 7–25.
- Iwaskiewicz J., Wajda A., *Korespondencja*, oprac. J. Strzałka, Warszawa 2013.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krieger M., *A Window to Criticism: Shakespeare’s Sonnets and Modern Poetics*, Princeton 1964.
- Lever J.W., *The Elizabethan Love Sonnet*, London 1955.
- Łoch E., *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaskiewicza. Geneza i funkcja*, Rzeszów 1978.
- Márai S., *Nagle wezwanie*, [w:] tegoż, *Magia*, przeł. I. Makarewicz, Warszawa 2008, s. 7–15.
- Mykietyn P., *Dwa wiersze Miłosza*, [w:] *Made in Poland. Miłosz Sounds*, książka programowa Festiwalu Sacrum Profanum 2011.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Łódź 2010.
- Piotrowski G., *Fortepian ze Sławaska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaskiewicza*, Toruń 2010.
- Podrygajło K., *Sonety Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna*, „Res Facta Nova” 2010, nr 11.

⁶⁰ T. Burek, *Pandemonium Reymonta i Wajdy*, „Kino” 1974, nr 12, s. 7.

- Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza. 1916–1938*, Warszawa 1970.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013.
- Sobolewski T., *Jak reżyserować śmierć*, „Gazeta Wyborcza” 2009, 23.04.
- Sprawa osobista i filmowa. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Filip Łobodziński*, „Newsweek. Polska” 2009, nr 16.
- Szczecińska E., *Mykietyn – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36.
- Szybko, intuicyjnie. Z Pawłem Mykietynem rozmawia Ewa Szczecińska*, [w:] *Mykietyn. Sonety Szekspira. Program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej*, sezon 2005/2006.
- Tak łatwo się umiera. Krystyna Janda rozmawia z Katarzyną Janowską*, „Polityka” 2009, nr 17.
- Wajda A., *Podwójne spojrzenie*, Warszawa 1998.
- Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Kraków 2000.
- Werner A., *Iwaszkiewicza przygody z filmem*, „Dialog” 1980, nr 12.
- Werner A., *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław 1983, s. 236–243.
- Związki plastyki z językiem filmu. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Projekt” 1969, nr 5–6.

