

## Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym

ABSTRACT. Dabert Dobrochna, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym* [The role of classical music in film]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, Adam Mickiewicz University Press, pp. 187-204. ISBN 83-232-1605-3. ISSN 1644-6763.

The article deals with the topic of classical music in film. Classical music can in various ways semantically and aesthetically contribute to the film's message. It can enrich the film's message created at the level of words and images, create new and specific musical meanings but also modify or negate meanings created by words and images. The varied roles of classical music in film are explored on many examples of Polish and world cinematography.

### Uwagi wstępne

#### Dlaczego film nie może istnieć bez muzyki?

Muzyka towarzyszy filmowi od samego początku, od pierwszych projekcji. Przyczyny, dla których pojawiła się jako nieodłączny partner, nie zostały jednoznacznie ustalone. Prawdopodobnie pełniła zgoła nie artystyczną funkcję, zagłuszając pracę zbyt głośno działającego projektora filmowego. Ale Edgar Morin, antropolog filmu nie zgadza się z tą „uporczywą legendą” próbującą wyjaśnić to, co wymyka się naszej logice, jakimś przypadkowym faktem. Nie myli się francuski antropolog kultury, kiedy stwierdza, iż muzyka okazała się elementem kluczowym dla filmu, autentyczną potrzebą nowej sztuki, bowiem „kino jest ze swej natury muzyczne, tak jak opera, choć widzowie nie zdają sobie z tego sprawy”<sup>1</sup>.

#### Kartoteki muzyczne w kinie niemym

##### – konsekwencje estetyczne i semantyczne dla rozwoju muzyki filmowej

W okresie kina niemego taperzy (pianiści wykonujący tzw. żywą muzykę) jako podkład do dziającej się akcji filmu zaczęli wykorzystywać muzykę zebraną w tzw. kartotekach. Były to zbiory utworów muzyki klasycznej, sortowane ze względu na ich przydatność w wypełnianiu funkcji

<sup>1</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 110.

towarzyszącej obrazowi filmowemu. Kartoteki oferowały taperom repertuar muzyczny, który, zdaniem ich twórców, miał „reprezentować każdą sytuację, jaka może zdarzyć się w kinie”<sup>2</sup>. Jakie zadanie pełnić miały owe fragmenty muzyczne? Po pierwsze, stanowić odpowiednie stylistycznie tło dla zróżnicowanych tematycznie obrazów filmowych, lokalizować akcję, oddawać klimat narodowy, dostarczać tematów towarzyszących głównym postaciom (*leitmotivy*). Początkowo pomysły twórców kartotek narzucały arbitralnie związki pomiędzy konkretnym obrazem a fragmentem muzycznym. Powszechna praktyka wykorzystywania muzyki z katalogów doprowadziła do wykształcenia konwencji stylistycznych w komponowaniu muzyki filmowej<sup>3</sup>.

### Muzyka poważna w filmie – zapoznany problem

Muzyka filmowa pisana specjalnie dla potrzeb konkretnego filmu wnosi do niego znaczenia specyficznie muzyczne, związane z formą i gatunkiem, czasem uruchamia działania intertekstualne, ale tylko wtedy, gdy była już wcześniej wykorzystana w innym filmie.

Muzyka popularna użyta w filmie oprócz znaczeń specyficznie muzycznych, formy (np. piosenki, walca), wnosi znaczenia związane z programowością (słowa piosenek). Mogą też pojawić się znaczenia wynikające z kontekstów, które narosły w czasie jej funkcjonowania.

Tymczasem problematyka włączania muzyki do filmu, która powstała czasem kilkaset lat wcześniej jako dzieło niezależne, autonomiczne, pozostaje nadal zagadnieniem traktowanym marginesowo.

### Możliwości aktywności znaczeniowej muzyki klasycznej w filmie

Obecność kompozycji muzycznych zarówno jako elementów świata przedstawionego, jak i muzyki zewnętrznej daje szansę wniesienia do filmu w pewnym ograniczonym zakresie:

<sup>2</sup> A. Helman, *Dźwięczący ekran. O muzyce w filmie*, Warszawa 1967, s. 15.

<sup>3</sup> Muzyka filmowa specjalnie napisana dla potrzeb konkretnego filmu jest przedmiotem żywego zainteresowania badaczy. Tylko w Polsce zagadnieniem muzyki w filmie zajmowała się już w latach trzydziestych Zofia Lissa (*Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964) w ramach konwersatorium prowadzonego przez Romana Ingardena na Uniwersytecie Lwowskim. W latach sześćdziesiątych Alicja Helman (*Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964; *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Warszawa 1968), w ostatnich dekadach Iwona Sowińska (*Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001), która zajmuje się problematyką szerszą – całą audiosferą filmu. Numer 44 z 2003 roku „Kwartalnika Filmowego” (Numer monograficzny pt.: *Dźwięk, muzyka, słowo w filmie*) w całości poświęcono problemom funkcjonowania dźwięku, muzyki i słowa w filmie.

1. Swoistych znaczeń muzycznych związanych z formą i strukturą. Muzyka jest nośnikiem znaczeń, które wyrastają z jakości specyficznie muzycznych pełniących w strukturze muzycznej konkretne funkcje. Struktury muzyczne powiązane są z procesami emocjonalnymi, jeśli przejmujemy za Susan K. Langer<sup>4</sup>, iż struktury muzyczne mają formę analogiczną do struktury uczuć, są symbolami doświadczeń emocjonalnych człowieka.

2. Znaczeń związanych z ewentualną programowością – są to znaczenia wnoszone przez tytuł, temat literacki libretta, słów pieśni czy arii.

3. Znaczeń kontekstowych, które narosły wokół konkretnych kompozycji przez lata jej samoistnego funkcjonowania.

Dochodzi wtedy do wytworzenia nowej sytuacji komunikacyjnej, w której konfrontowane bywają różne obiegi kultury, nieraz i cywilizacji. Na obszarze komunikacji filmowej może dojść do zderzenia estetyki kultury niskiej z kulturą wysoką. Różnych, odmiennych przestrzeni kulturowych w sensie geograficznym, historycznym, cywilizacyjnym. Co wynika z owych spotkań?

Muzyka zostaje poddana procesom adaptacji w trakcie przetransponowywania jej na ekran filmowy.

1. Film może przyswoić różnorodny repertuar tradycji kulturowej zakodowany w muzyce, wprowadzić ją we własny krwioobieg, tworząc audiowizualną heterogeniczną całość. Dokonuje się wtedy, jak określiła to Alicja Helman, „ufilmowanie materii muzycznej”. Nie jest to regułą.

2. Często zdarza się, iż adaptowana muzyka zostaje wypreparowana z macierzystego kontekstu i umieszczona w materii filmowej, tracąc znaczenia pierwotne.

Nas jednak interesować będzie pierwsza możliwość, kiedy to muzyka adaptowana „pamięta” o swoich pierwotnych kontekstach, która po wejściu do filmu „promieniuje semantycznie”<sup>5</sup> na obraz filmowy i dialogi.

### Problem analogii pozamuzycznych

Film wyzyskuje wtedy specjalną dyspozycję muzyki otwierającą się na rzeczywistość poprzez tzw. **analogie pozamuzyczne**. W literaturze muzykologicznej odnaleźć można próby sformułowania przykładów analogii pozamuzycznych: I tak „dźwięki głośne konotują moc, siłę; krótkie – zmianę, ruch; barwa organów – sakralność; barwa trąbki – wojsko

<sup>4</sup> S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976.

<sup>5</sup> Pojęcie Zofii Lissy przejęte z jej artykułu: *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, „Myśl Współczesna” 1948, nr X.

itd.<sup>6</sup> „*Crescendo* nieodparcie kojarzy się z jakąś gradacją, fala dźwiękowa – z oscylovaniem, nieregularny rytm – z niepokojem, a np. połączenie takiej nieregularności z przeskokami z rejestru w rejestr – już jakby z zagubieniem, dezorientacją, z trudnością znalezienia sobie miejsca. *Legato* działa kojąco, zdolne jest nawet rozczulać, *staccato* zaś zdaje się takie trochę niepoważne. Kontrapunkt przypomina o dziwnej «zgodzie przeciwieństw», wskazuje na komplementarność, a przetworzenie dwóch kontrastowych tematów zawsze nasuwa na myśl jakieś starcie, walkę, rywalizację<sup>7</sup>.

## Formy obecności muzyki klasycznej w filmie

Wstępnym warunkiem aktywnego uczestnictwa znaczeniowego muzyki klasycznej w tworzeniu komunikatu filmowego będzie rozpoznawanie owych znaczeń przez odbiorcę. Z oczywistych względów w filmie nie będą uaktywniać się wszystkie znaczenia specyficznie muzyczne, a także znaczenia kontekstowe słabo obecne w świadomości odbiorczej widza filmowego.

### Muzyka klasyczna jako znak pamięci własnej kultury, cywilizacji

*Krajobraz po bitwie* (1970) Andrzeja Wajdy, zrealizowany według opowiadań Tadeusza Borowskiego, opisuje „człowieka po katastrofie”. Realistyczny wizerunek socjologiczno-psychologiczny ludzi, którzy przeżyli skrajne doświadczenie – koszmar obozu koncentracyjnego. Szczegółowe obserwacje zachowań i reakcji ludzkich doprowadziły do stworzenia serii obrazów, które czyta się jak dowody dramatu degradacji wartości humanistycznych. Warstwa obrazowo-słowna zostaje skojarzona z wprowadzoną w tkanekę obrazu filmowego muzyką Antonio Vivaldiego i Fryderyka Chopina. *Cztery pory roku* Vivaldiego, jak i utwory fortepianowe Chopina są łatwo rozpoznawalne przez słuchacza, należą bowiem do najbardziej popularnych. Stowarzyszona z warstwą obrazowo-słowną muzyka klasyczna rozbudowuje sens skonstruowany za pomocą dialogów i obrazu. W pierwszym rzędzie staje się przypomnieniem zniszczonej przez dehumanizującą rzeczywistość obozową tożsamości duchowej człowieka. Kompozycja Vivaldiego z narzucającą się nawet nie wyrobionemu odbiorcy czystością harmoniczną i niezwykle konsekwentnym uporząd-

<sup>6</sup> H. Kostrzewska, *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, w tej-  
że: *Struktury muzyczne jako analogaty zjawisk pozamuzycznych*, Poznań, 2001, s. 128.

<sup>7</sup> E. Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1990, s. 191.

kowaniem rytmicznym staje się apelem o przywrócenie ładu duchowego, porządku i harmonii w rozbitym przez wojnę świecie.

Do rozważań dotyczących zagadnień uniwersalnych wprowadzono kontekst narodowy, poprzez użycie muzyki Chopina, która reprezentuje tutaj wyabstrahowaną „ideę polskości”.

Ocalającą moc szopenowskiej muzyki w „czasach pogardy” nie tylko w sensie symbolicznym, ale jak najbardziej realnym, wręcz namacalnym, ujawnia *Pianista* (2002) Romana Polańskiego. Scena, w której ukrywający się artysta bezgłośnie gra na pianinie kompozycję Chopina, a dźwięki powstają jedynie w jego wyobraźni, jest jedną z najbardziej wstrząsających momentów filmu. Nie tylko dzięki sile i urodzie samej muzyki, ale za sprawą użytych tu środków *stricte* filmowych. Mająca swoje dramaturgiczne i realistyczne uzasadnienie scena zyskuje naraz znaczenie symboliczne. W obrazie pojawia się wyniszczona postać zagłodzonego i zaszczutego człowieka. Siada przy pianinie, kładzie dłonie na klawiszach i nie dotykając ich, zaczyna grać. Muzyka dociera do widza filmowego z *offu*, to znaczy, że w obrazie filmowym nie znajdujemy żadnych immanentnych uzasadnień jej obecności. Muzyka pozakadrowa jednak wbrew ustalonym regułom pozostaje częścią świata filmowego, nie zmienia swojego statusu. Jest bowiem częścią wyobraźni bohatera. W scenie finalnej muzyka w dosłownym tego słowa znaczeniu ratuje życie Szpilmana. W ruinach domu artysta wykonuje kompozycje Chopina przed niemieckim oficerem, który odkrył jego kryjówkę.

W jednej z scen filmu *Pola śmierci* (1984) Rolanda Joffe pojawia się fragment opery Giacomo Pucciniego *Turandot*. Akcja filmu dzieje się w Korei. Obraz exodusu mieszkańców dokonywanego przez czerwonych Khmerów komentowany jest muzyką Pucciniego. Trzecioosobowy „muzyczny narrator” sygnalizuje solidarność podobnych doświadczeń z odległej perspektywy cywilizacji zachodniej. Dzięki wprowadzeniu muzycznego katalizatora obrazu ludobójstwa dokonywane na Koreańczykach skojarzone zostają z podobnymi doświadczeniami społeczeństw europejskich.

Bywa, iż **muzyka poważna staje się elementem fikcji filmowej**. Dzieło muzyczne istnieje wtedy w obrębie dzieła filmowego jako twór wymyślony. W *Dekalogu IX*, *Podwójnym życiu Weroniki* (1991) i *Niebieskim* (1993) Krzysztofa Kieślowskiego pojawiają się kompozycje Van den Budenmayera, nieistniejącego kompozytora holenderskiego z XVIII wieku. Muzyka napisana przez Zbigniewa Preisnera – to niezwykle falsyfikat, jak trafnie zauważyła Iwona Rammel<sup>8</sup>. Scala on anachroniczny

<sup>8</sup> I. Rammel, *Van den Budenmayer i jemu podobni. O muzyce w ostatnich filmach Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.

warsztat i instrumentarium muzyki XVIII-wiecznej ze współczesnymi możliwościami estetycznymi i technicznymi muzyki końca XX wieku. Ta kompilacja przywołująca na myśl praktyki postmodernistyczne „ma na sobie milczącą sygnaturę naszego wieku”, stając się swoistą „samoprezentacją współczesnej świadomości”<sup>9</sup> reżysera<sup>10</sup>.

Świadectwem dziedzictwa ziemskiej cywilizacji staje się również ścieżka muzyczna *Odysei kosmicznej 2001* (1968) Stanleya Kubricka, która zakomponowana została z kilku dzieł muzyki klasycznej: Arama Chaczaturiana *Suity baletowej Gajane* (1952), Geörgy Ligeti’ego: *Atmospheres* (1961), Johanna Straussa *Nad pięknym modrym Dunajem* (1867) i Ryszarda Wagnera: *Tako rzecze Zaratustra* (1896). Muzyka, towarzysząc wyimaginowanym obrazom początków ludzkości a potem przyszłości – statkom kosmicznym, artystycznym wizjom odległych galaktyk, staje się znakiem najogólniej pojętego humanizmu.

### Muzyka klasyczna jako reprezentant sytuacji psychicznej, stanu duchowego bohaterów

Dzięki obecności muzyki klasycznej w filmie ta znana funkcja muzyki filmowej może uzyskać nowy, głębszy wymiar. Znaczenia swoiste i kontekstowe utworów autonomicznych, współgrając z wizerunkami obrazowymi postaci i sytuacji, mogą objaśnić te aspekty utworu filmowego, które nie są w stanie w pełni ujawnić się ani poprzez stronę wizualną, ani słowną. Dotyczy to zjawisk niematerialnych i abstrakcyjnych, nie mających swoich ekwiwalentów w języku werbalnym ani ekwiwalentów w języku wizualnym.

Tak dzieje się w filmie Witolda Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza* (1968). *Concerto grosso g-moll* Arcangelo Corellego jako wzorcowe dzieło muzycznego baroku objawia nawet przed niewyrobionym słuchaczem charakterystyczne cechy własnego stylu: prostotę, harmonię i porządek, klarowność i szlachetność formy. Wreszcie brak wirtuozerii, którą zastępuje naturalność. Ideę harmonii muzycznej wyprowadzoną z dociekań filozoficznych Kartezjusza i Leibniza niewątpliwie przenika duch racjonalistyczny, skłonność do racjonalistycznego uporządkowania i uproszczenia świata. Wielorakość materii muzycznej zostaje sprowadzona do

<sup>9</sup> Tamże, s. 137.

<sup>10</sup> Przypomina również *Sonatę Vintevila* z dzieła Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Muzyka nie jest oryginalnym tworem wyobraźni pisarza a zręczną składanką kilku fragmentów z wagnerowskich kompozycji i sonaty skrzypcowej A-dur Cesara Francka. Utwór przywołany w tekście literackim staje się ważnym elementem fikcji literackiej.



klarownego prawa fundamentalnego – do modułu majorowego i minorowego, m.in. za sprawą włoskiego teoretyka i filozofa muzyki Gioseffo Zarlino, który dokonał racjonalizacji uniwersum dźwiękowego, opierając ją na regułach matematycznych. Źródłem owej prawomocności zawsze będzie natura, zaś prawa harmonii staną się słuszne, bowiem można je łatwo wydedukować z praw natury. Odwieczne prawa rządzące światem dźwięków zakłęte są w naturze. Muzyka Corellego ucieleśnia nową ideę muzyczną, jej nowy porządek. Odmienny język harmoniczo-muzyczny „dzięki swej przejrzystości, prostocie funkcjonowania i pewności reguł – jak dowodzi Enrico Fubini – pozwala kompozytorowi precyzyjnie przewidzieć i uregulować działanie na duszę słuchacza. Racjonalność oparta na naturze i prostota oparta na pewności praw idą więc w parze ze skutecznością afektywną; rozum i serce warunkują się nawzajem”<sup>11</sup>.

Dzięki muzyce jesteśmy w stanie poznać to, co nie do końca da się zwerbalizować i zwizualizować, a co w uproszczeniu określa się jako duchowość czy psychiczność bohatera. Pojęcia użyte do charakterystyki stylu muzycznego mogą obsługiwać również sferę abstrakcyjną filmu. Gdybyśmy chcieli określić terminem muzycznym charakter relacji, jaka zachodzi między obrazem a muzyką, moglibyśmy mówić tu o polifonii (wielogłosowości) opartej na adekwatności (konsonansach) zestroju audiowizualnego.

Inne możliwości kreowania relacji muzyczno-obrazowo-werbalnych ujawnia film Petera Weira *Bez lęku* (1993). Za pomocą techniki kontrpunktowej stwarza nową wartość znaczeniową. Momentem dramaturgicznie kulminacyjnym, objaśniającym niezwykle zachowanie bohatera wyzbytego elementarnego i potrzebnego do przeżycia poczucia lęku, jest scena katastrofy samolotowej, w której bohater uczestniczy. Oto widzowie stają się świadkami niezwykłego momentu w życiu bohatera – wejścia w ostateczne doświadczenie, zetknięcia się twarzą w twarz z prawie że pewną śmiercią, nie tylko własną, ale wszystkich pasażerów feralnego lotu. W długich zwolnionych ujęciach i w dużych zbliżeniach pojawiają się ludzkie twarze. Powstaje makabryczna galeria obrazów strachu, przerażenia, rozpacz. Współczesnej apokalipsie towarzyszy fragment *Symfonii pieśni żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego. Wydaje się, że do filmu, właśnie za sprawą spokojnej, o spowolnionym rytmie muzyki wdziera się trudny do zinterpretowania dysonans. Utwór Góreckiego użyty w scenie katastrofy samolotowej oglądanej od wnętrza samolotu zaprzecza konwencji określającej charakter muzyki, która może być obecna w tego typu scenie.

Przypomnijmy tylko, że za kwestię poczucia odpowiedniości czy jej braku odpowiada przywołana na wstępie praktyka wczesnego okresu

<sup>11</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2002, s. 164.

kina tzw. katalogów, które stworzyły swego rodzaju normę, potwierdzaną do dzisiaj muzyką filmową kina hollywoodzkiego. Niezwykle wysoki poziom dynamiczny wydarzeń obrazowych, o najwyższym nasyceniu emocjonalnym, intensywnym i bogatym ruchu wewnątrzkadrowym zazwyczaj potęguje się równie zdynamizowaną muzyką.

W *Bez lęku* reżyser porzuca konwencję na rzecz niezwykle interesującego eksperymentu. Muzyka polskiego kompozytora współczesnego jest utworem, którego ledwie zasugerowana programowość pojawia się w określeniach wykonawczych. To one mogą stanowić interesujący klucz interpretacyjny dla sposobu potraktowania przez Weira wydarzeń obrazowych. *Symfonia pieśni żalonych* wzbogacona została o następujące określenia agogiczne (tempa, ale także charakteru brzmieniowego i wykonawczego): *lento sostenuto tranquillo ma cantabile*, co moglibyśmy przetłumaczyć na język polski jako: *wolno z powstrzymującą tempo spokojną i śpiewną powagą*.

Kiedy kamera wreszcie najeżdża na spokojną twarz Maxa Kleina i wydarzenia rejestrowane są nie tylko z jego punktu widzenia, ale, co ważniejsze, z jego wewnętrznej perspektywy, muzyka pełna dramatycznej powagi, wewnętrznego żalu ujawnia coś, co bez jej pomocy pozostałoby dla widza na zawsze niedostępne. Metamorfozę ducha, moment przejścia w inny wymiar doświadczenia. Oto Max pozbawiony, z niepoznanych do końca przyczyn, lęku o własne życie, przestaje myśleć o sobie. Otwiera się na niewyrażalne werbalnie ani wizualnie współodczuwanie i współuczestnictwo w wydarzeniach. Ten niezwykły efekt uzyskany został dzięki stworzeniu jakby dwóch równoległych planów akcji. Oto, wbrew praktyce filmowej, muzyka nie zostaje przypisana do planu katastrofy, nie ją opisuje czy interpretuje, ale do rozgrywającej się w tym samym czasie metamorfozy duchowej, jakiej podlega jeden z jej uczestników. Użycie kompozycji Góreckiego w filmie australijskiego reżysera wskazuje na **nowe możliwości istnienia muzyki w filmie**, przetłumuje silnie zakorzenioną konwencję doprowadzając do przewartościowania znaczeń niesionych przez tę scenę.

### Muzyka klasyczna jako współtwórca refleksji filozoficznej

Muzyka Karola Szymanowskiego *I koncert skrzypcowy* towarzyszy zdarzeniom obrazowo-słownym *Panien z Wilka* (1979) Andrzeja Wajdy. Film został zrealizowany według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Zabiegi adaptacyjne ukierunkowane zostały na przetransponowanie na język filmu nie tylko utrwalonych w słowie literackim zdarzeń i rysunku postaci. Chodziło o coś więcej. O przeniesienie do medium audiowizual-



nego aury oryginału, o odnalezienie środków adekwatnych dla wyrażenia tak ważnej dla Iwaszkiewiczowskiego tekstu kategorii czasu. Rozważania nad przeszłością-teraźniejszością i przyszłością, ich wzajemnym przenikaniem, nakładaniem się, unieważnianiem, mieszaniem porządku ich następowania, przerodziły się w filmie Wajdy w swoisty traktat o czasie. Kategoria ta staje się tematem centralnym adaptacji *Panien z Wilka*, za sprawą Wiktora Rubena, który pojawia się w Wilkach po 15 latach nieobecności w poszukiwaniu arkadyjskiej przeszłości. To on przywołuje minione chwile, usiłuje często wbrew woli mieszkanek wprowadzić je w teraźniejszą codzienność. Okazuje się, iż czas nie jest kategorią neutralną, że każda z postaci ma swój stosunek do niej. Dla Wiktora przeszłość ma wartość ambiwalentną. Wypiera z pamięci zły czas wojny, w Wilku poszukuje czasu utraconego, chwil spędzonych z Felą, która jest już tylko przeszłością. Nawet Tunia, najmłodsza z kobiet, która nie ma jeszcze swojej historii, przez swoje fizyczne podobieństwo do Felicji, staje się również częstką wspomnień Wiktora. Dla Kazi miłość jest jedynie zacieśniającym się już bolesnym wspomnieniem. Wszystkie dyskusje, które prowadzą bohaterowie Iwaszkiewicza, ogniskują się wokół problemu przemijania, upływu czasu. Przeszłość jest jedynie wspomnieniem. Wszystkie zdarzenia utraciły już swoją fizyczność, namacalność. Pozostaje impresjonistyczny obraz, widmo tamtych zdarzeń. Zagubiony w czasie Wiktor przygląda się przygotowującej konfitury Kazi. – Chcesz mi pomóc? – pyta Kazia. – Nie. Chcę tylko patrzeć – odpowiada jej Ruben. Na świat swojej przeszłości spogląda z okna pociągu albo spacerując po opustoszałym wilkowskim parku sam autor opowiadania, Jarosław Iwaszkiewicz, którego reżyser zaprosił na plan filmowy. Obecność w fikcyjnym świecie autentycznej postaci pisarza stwarza ramę modalną dla tej opowieści o czasie. Przynosi perspektywę najszerszą – pozwala zobaczyć opowiadaną filmowymi środkami historię w jej preakcji, ale także utworzyć swoisty epilog widziany z perspektywy końca lat siedemdziesiątych, a więc z doświadczeniem czasu wojny, okupacji i lat powojennych. Przede wszystkim jednak chodziło o wydobywanie i podkreślenie autotematyczności opowiadania. Temu samemu celowi służy wprowadzenie do filmu muzyki Karola Szymanowskiego, kuzyna pisarza, który wywarł poważny wpływ na jego rozwój artystyczny, miał swój udział w kształtowaniu nie tylko jego wrażliwości estetycznej, ale także w kształtowaniu światopoglądu pisarza. Dodajmy, iż kompozytor sam zajmował się pisaniem wierszy, drobnych uwag filozoficznych, artykułów, a nawet próbował swoich sił w powieści, która miała rozwiązać nurtujące go problemy, artystyczne, estetyczne i filozoficzne, jakich nie był w stanie pokonać na gruncie muzyki.

Wzajemne zainteresowania i fascynacje artystów swoimi dziedzinami sztuki zaowocowały librettem, które Iwaszkiewicz napisał dla opery Szymanowskiego *Król Roger*<sup>12</sup>.

Kontekst autobiograficzny wprowadza muzykę Szymanowskiego w ścisły związek z tekstem literackim. Rozważania egzystencjalne nad kategorią czasu prowadzone są równoległe, w dwóch językach: literackim i muzycznym.

### Muzyka klasyczna jako środek krytyki politycznej i społecznej w filmie

Jedną z najbardziej pamiętnych scen *Czasu Apokalipsy* (1979) Francisza Forda Coppoli jest nalot helikopterowy na wioskę wietnamską dokonany przez wojska amerykańskie. Nad wioskę ukrytą gdzieś w środku dżungli nadlatują z potwornym hukiem ciemnozielone maszyny. Ale oto hałas silników zagłusza muzyka dobiegająca z helikoptera. Nie pojawia się tu przypadkowo. To jeszcze jeden z elementów wojny psychologicznej, metoda zastraszenia przeciwnika. Z luf broni wystrzeliwany jest napalm, z mikrofonów płynie *Galop Walkirii* Ryszarda Wagnera. Aby poczuć w pełni grozę tej sceny, a także odczytać zawartą w niej ostrą krytykę polityczną, odbiorca musi dysponować niezbędną wiedzą dotyczącą ideologii wagnerowskiej.

Istotne okażą się również podstawowe informacje dotyczące jego opery *Pierścień Nibelungów*, z której pochodzi popularny fragment, a także dziejów recepcji muzyki Wagnera w Niemczech faszystowskich. Znaczenia kontekstowe, które silnie nadbudowały się nad kompozycją, wymuszają na odbiorcy ryzykowne porównanie działań nazistów prowadzonych w czasie drugiej wojny światowej z udziałem i rolą Amerykanów w wojnie wietnamskiej.

W *Popiele i diamentcie* (1957) Andrzeja Wajdy obrazowi nowej Polski i nowych Polaków, którzy przejmują rządy dusz nad narodem, towarzyszy muzyka Fryderyka Chopina – *Polonez A-dur*, jeden z najbardziej znanych utworów kompozytora. Jego popularność nie była jedynym i najważniejszym powodem, który skłonił Andrzeja Wajdę do wprowadzenia właśnie tego utworu do wieńczącej film sceny finału balu w hotelu Monopol. Scena ta za sprawą symultanicznego montażu skonfrontowana została ze sceną śmierci Maćka Chełmickiego. Szopenowski polonez, towarzysząc życiu społecznemu Polaków od przeszło stu lat, obrósł w znaczenia symboliczne. Traktowany jest jako kwintesencja polskości, patrio-

<sup>12</sup> Zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos*, Warszawa 1970.

tyzmu, tożsamości narodowej. Wajda, chcąc uzmysłwić dokonaną w pierwszych dniach wyzwolenia deprawację podstawowych wartości, zakomponuje taką oto scenę. Pijana orkiestra fałszuje Szopenowskiego poloneza, który teraz brzmi fałszywie i karykaturalnie. Zmęczeni tańcem i alkoholem goście próbują tańczyć, na wpół śpiący krążą w karykaturalnym korowodzie w takt zdeformowanej muzyki. Oto świętująca nowy porządek nowa władza dokonuje profanacji narodowego symbolu. Trudno o bardziej wyrazistą krytykę porządku pojałtańskiego.

Prawie pięćdziesiąt lat później w szyderczym, aktualnym politycznie odczytaniu *Ubu Króla* (2003) Piotr Szulkin bezlitośnie zdemaskuje świat rzeczywistości demokratycznej, w jego wizji bombastycznej i kiczowatej, zaludnionej nową klasą polityczną – żalonymi miernotami, konformistami i aroganckimi ignorantami. Fetującym zwycięstwo, rzec by można, znowu towarzyszy nieumiejętnie grany *Polonez As-dur* Chopina. Przywołany utwór muzyczny utożsamia polityczną diagnozę z tą sprzed pół wieku.

Współczesne znaczenie kontekstowe *Ody do radości* z IX symfonii Beethovena wzbogacone zostało o polityczne zabarwienie i skojarzone z Unią narodów europejskich. Kiedy więc w groteskowo-strasznej scenie bitwy w *Królu Ubu* pojawia się w funkcji komentarza hymn Unii Europejskiej, niesie to niezwykle przynębiającą konstatację.

## Muzyka klasyczna w funkcji perswazyjnej w filmie propagandowym

Kino totalitarne nie może być znaczeniowo neutralne. Ideologii podporządkowane są wszystkie elementy wizualne i dźwiękowe. W rozważaniach nad filmami totalitarnymi (przywołajmy tu chociażby klasyczną analizę Siegfrieda Kracauera dotyczącą hitlerowskich filmów dokumentalnych) podkreśla się rolę słowa w budowaniu przekazu propagandowego. Mniej uwagi w tych rozważaniach poświęca się muzyce, która ze względu na asemantyczność, zdaniem wielu badaczy, niezbyt chętnie poddaje się zabiegom perswazyjnym. Dowodem na jej apolityczność i neutralność ideologiczną okazał się epizod socrealistyczny muzyki środkowo-wschodnioeuropejskiej, który dowodził, iż jedynie przez programowość utworu (a więc jego literackość przejawiającą się w tytułach kompozycji, librettach operowych i operetkowych, słowach do pieśni i oratoriów) muzyka realizowała postulaty ideologiczne sztuki stalinowskiej. Próbowano waloryzować ideologicznie tradycje muzyczne, wskazując np. na folklor jako pożądane źródło inspiracji. Postulat ten miał swoje podstawy teoretyczne w sformułowanej w latach trzydziestych w Związku Radzieckim przez Borysa W. Asafiewa koncepcji „intonacji”. Zbudowana na leninow-

skiej teorii odbicia wskazywała na istnienie szczególnego, rzeczywistego muzycznego wyrazu specyficznych właściwości grupy etnicznej, narodu, także pojedynczego człowieka. „Intonacja” (w myśli zachodniej pojawia się w tym miejscu pojęcie ekspresji, intuicji) staje się elementem pośredniczącym między jednostką a społeczeństwem.

Zgodnie z teorią intonacji odrzucono muzykę atonalną, system dodekafoniczny jako kierunki w muzyce będące odbiciem świata kapitalistycznego, odzwierciedlające nieuchronny rozkład tego świata. Forma muzyczna i jego treść wykazują bowiem ścisły związek ze społeczeństwem, z którego wyrosły. „Słuszną” muzyką miała być muzyka XIX-wieczna i jej formy: sonata, kantata, kwartet smyczkowy, symfonia.

Konsekwencją tego typu ustaleń było przewartościowanie dziejów sztuki muzycznej i sporządzenie listy kompozytorów, którzy mają stworzyć tradycję, punkt odniesienia dla nowej muzyki. W Polsce stali się nimi m.in. Stanisław Moniuszko i Fryderyk Chopin, świetnie wpisujący się, zdaniem prawodawców polskiego socrealizmu, w sowiecką teorię intonacji.

W 1951 roku Jan Rybkowski zrealizował *Warszawską premierę* poświęconą twórczości Stanisława Moniuszki, rok później Aleksander Ford nakręcił *Młodość Chopina*. W obu filmach nie dosyć, że dokonano reinterpretacji nie tylko biografii kompozytorów, ale wręcz zmodyfikowano dla doraźnych politycznych potrzeb koncepcje artystyczne artystów. Filmy zrealizowane według reguł kina socrealistycznego wykorzystywały muzykę polskich kompozytorów do agitacji ideologicznej. W efekcie działań manipulacyjnych muzyka posłużyła potwierdzeniu padających z ekranu deklaracji o siłach postępowych i wstecznych, zastrzegającej się walce klas, świadomości klasowej polskiego ludu, etc.

Muzyka klasyczna bardzo często towarzyszyła filmom dokumentalnym z lat pięćdziesiątych, materiałem Polskiej Kroniki Filmowej. W tych produkcjach jawnie propagandowych muzyka klasyczna wносиła pożądane emocjonalne jakości wewnątrzmuzyczne, które miały programować reakcje widzów.

### Muzyka poważna źródłem śmiechu w filmie

Muzyka poważna, której kompozytor nie zaprogramował jako budzącej śmiech, rozbawienie, czy nawet pogodny nastrój, po wejściu w układ znakowy wytwarzany przez film może budować sytuację komiczną. To wyraźny dowód na to, iż muzyka autonomiczna po wejściu do filmu wchodzi w semantyczne relacje z obrazem i słowem filmowym, tworzy nowe konfiguracje. Jednak warunkiem wytworzenia komizmu filmowego

za pomocą muzyki jest zaktywizowanie kontekstowych znaczeń muzycznych. W filmie *Dyktator* Charlie Chaplina z 1940 roku ubożego, żydowskiego fryzjera spotykamy przy pracy. We własnym salonie Charlie zabiera się do ogolenia klienta. Z radia stojącego w pomieszczeniu w rozlega się popularna kompozycja Johanesa Brahmsa *Taniec węgierski*. Niezwykle skoczna, dynamiczna muzyka zachęca do tańca. Charlie nie może się opanować, ale przecież musi wykonać swoją pracę. Od tego momentu poza dyskusją pozostaje konieczność ścisłego związku między muzyką z działaniami postaci. Bohater czuje się zobowiązany do stworzenia nowej choreografii tańca, którą z konieczności rozpisuje na gesty rąk. Fryzjer utanecznia prozaiczną czynność golenia. Wszystkie działania niezbędne do wykonania tego zabiegu higienicznego wykonywane są zgodnie z rytmem *V Tańca węgierskiego*. Efekt komiczny rodzi się w karnawalizacji zdarzenia, dzięki „podmienieniu” znaczeń rytmicznych kompozycji muzycznej. Wszystkie te zabiegi doprowadziły do zamiany statusu obu skojarzonych ze sobą zjawisk: artystycznego z codzienną czynnością. Utwór Brahmsa został zdegradowany przez trywialne sfunkcjonalizowanie. *Taniec węgierski* posłużył tu do uporządkowania i ekonomizacji gestów higienicznych. Golenie zostało nieoczekiwanie uwzniośnione, poprzez „uzasadnienie” wszystkich działań z nim związanych, ścisłym związkiem formalnym z kompozycją muzyczną.

Inne są powody, dla których kompozycja Piotra Czajkowskiego *Uwertura uroczysta Rok 1812* staje się źródłem komizmu jednej ze scen w filmie *Banany* (1971) Woody Allena. Scena miłosna została zinterpretowana emocjonalnie za pomocą finalnego fragmentu *Uwertury*. Użycie właśnie tego utworu jako emocjonalnej ilustracji sceny miłosnej przełamuje konwencje wypracowane we wczesnych latach niemego kina w okresie muzyki z katalogów.

Tego typu muzyka, nachalnie programowa<sup>13</sup> o masywnym brzmieniu uzyskanym dzięki zwiększonej obsadzie instrumentów blaszanych i perkusji, wyzyskuje efekty naśladowania rzeczywistości pozamuzycznej: dźwięku bicia dzwonów cerkiewnych, wystrzałów armatnich, odgłosów bitewnych. Struktury muzyczne w *Uwerturze Rok 1812* stają się znakami mimetycznymi – homologicznymi<sup>14</sup>. Oto w finalnym fragmencie *Uwertury uroczystej* rekonstruującej środkami muzycznymi zwycięstwo armii rosyjskiej nad wojskami napoleońskimi, monumentalna pompacyjność linii melodycznej sięga zenitu, podstawą głównego motywu jest

<sup>13</sup> W przekonaniu Piotra Czajkowskiego nie można uniknąć programowości muzyki. Każdy typ muzyki „jeśli nie ma być jedynie zabawą w układanie dźwięków, ma pewnego rodzaju odniesienia pozamuzyczne”. Zob. R.D. Goliańek, *Muzyka programowa XX wieku. Idea i reprezentacja*, Poznań 1998, s. 40.

<sup>14</sup> H. Kostrzewska, *Analogia i muzyka*, op. cit., s. 127.

*Marsylianka*, wspomagana teraz autentycznymi wystrzałami armatnimi i triumfalnym biciem kremlowskich kurantów. Wywołana za pomocą układów rytmiczno-dźwiękowych sytuacja emocjonalna nie kojarzy się jako odpowiednia do zilustrowania burzy zmysłów pary kochanków. Woody Allen wielki ironista kina świadomie zestawiał ten jeden z najbardziej kiczowatych utworów w dziejach muzyki klasycznej ze sceną romansową, w której *nota bene* sam uczestniczy, tworząc pełen bezlitosnej autoironii obraz miłosnego spełnienia.

Zamiast zjadliwego śmiechu, dobrotliwy, pełen wyrozumiałości uśmiech rodzi *Intymne oświetlenie* (1965) Ivana Passera, w której amatorska orkiestra w jakimś małym miasteczku mozolnie ćwiczy *Koncert wiolonczelowy* Antonina Dvořaka i jeden z kwartetów Wolfganga Amadeusza Mozarta, przygotowując się na wizytę odwiedzającego swoje rodzinne strony wybitnego wiolonczelisty. Przyjaciel z dawnych lat ma uświetnić występ amatorów. Wzruszająca, pełna naturalności koegzystencja kultury wysokiej z bezpretensjonalną codziennością kultury czeskiej prowincji przywodzi na myśl wcześniejsze o 5 lat od czeskiego filmu, arcydzieło polskiego krótkiego metrażu, film Kazimierza Karabasza *Muzykanci*. Tramwajarze, miłośnicy sztuki muzycznej, spotykają się po pracy, by mozolnie ćwiczyć repertuar klasyczny, fragmenty operetek, przystosowane dla ich orkiestry dętej.

### Czy muzyka może być ważniejsza od obrazu filmowego?

Jednym z najważniejszych i wstrząsających siłą wyrazu fragmentów filmu *Amadeusz* (1984) Miloša Formana jest ten, w której śmiertelnie chory Mozart, nie mając już fizycznych sił, powierza zapisywanie partytury *Requiem* swojemu adwersarzowi muzycznemu Salieremu. Oto za moment spełni się marzenie Salieriego. Odkryje istotę geniuszu Mozarta, będzie uczestniczył w procesie tworzenia, odkryje jego mechanizmy i tajemnicę. Sekwencję tę trudno zapomnieć dzięki wysokiej temperaturze emocjonalnej i dramatyzmowi sytuacji. Ale jej wyrazistości wcale nie buduje strona wizualna.

Sekwencja została zbudowana statycznie, z powodów oczywistych. Umierający Mozart leży w łóżku, nie ma sił, żeby powstać, ostatkiem sił dyktuje swoje dzieło Salieremu. Nie ma więc mowy o dynamicznej akcji – oto w planie amerykańskim w monotonna przeciwności oglądamy zamiennie, albo Mozarta, albo jego adwersarza siedzącego przy łóżku i zapisującego nuty. Dialogi filmowe są niezwykle wątlwym nośnikiem informacyjno-emocjonalnym, bowiem dialog prowadzony przez bohaterów jest zakomponowany ze słownictwa i fachowej terminologii muzycznej.



nej. Jedynie specjalista będzie w stanie zorientować się, czego tak naprawdę dotyczy konkretny wątek wypowiedzi. Widz filmowy bez fachowego przygotowania muzykologicznego (nie tylko chodzi o znajomość zapisu nutowego, oznaczeń dynamiki czy agogiki, ale chyba w największym stopniu zasad tonalnej harmonii) nie byłby w stanie zrozumieć żywych reakcji Salieriego, jego zdziwień, zaskoczeń wreszcie zachwytu, gdyby sekwencji tej nie towarzyszyły odpowiednie fragmenty oratorium *Requiem*.

To muzyka pełni funkcję pierwszoplanową. Można postawić tezę, iż w analizowanej sekwencji:

- przejmuje funkcję wizualizacji przedstawionego problemu;
- wprowadza do niej ruch;
- wypełnia i kształtuje przestrzeń;
- formuje i interpretuje kreacje aktorskie;
- ustanawia rytm zdarzeń;
- oświetla jakąś część Tajemnicy, resztę pozostawia w cieniu.

W dziele Miloša Formana muzyka, jak rzadko kiedy, stała się podmiotem głównym, bohaterem filmu, ale w zupełnie innym znaczeniu, jak się to zdarza w filmach muzycznych czy musicalach. Muzyka jako bohater filmu jest nośnikiem problematyki psychologicznej. Film Formana to studium niszczącej, destrukcyjnej zazdrości, to dramat o bolesnej samoświadomości, próba zrozumienia fenomenu geniusza, wnikliwa analiza doskonałości i absolutu. To film o okrucieństwie doskonałego piękna, o jego nieludzkim charakterze. Przykład wybitnego utworu Formana dowodzi, iż muzyka umiejętnie wprowadzona do filmu, odważnie dominująca nad wizualnością, jest w stanie zorganizować dyskurs filozoficzny w filmie, przejmując funkcję nie tylko obrazu, ale również słowa<sup>15</sup>.

Ciekawy przypadek użycia muzyki klasycznej w filmie prezentuje *Manhattan* (1979) Woody Allena. W filmie nowojorskiego reżysera pojawia się *Błękitna Rapsodia* George'a Gershwina w prologu i zakończeniu filmu, towarzysząc bardzo podobnym scenom: oto w wielkim planie ukazują się filmowane dynamicznie w krótkich ujęciach obrazy Nowego Jorku. Zdjęcia zostały zrealizowane o zmierzchu i w nocy, dlatego też pano-

<sup>15</sup> Przykład *Amadeusza* inspiruje do postawienia pytania o analogiczne zjawisko w sztuce literackiej, o poszukiwania możliwości istnienia utworu muzycznego w dziele literackim. Józef Opalski badający to zagadnienie zwrócił uwagę, iż jednym z najbardziej rozpowszechnionych sposobów istnienia muzyki w dziele literackim jest „opis rzeczywistej kompozycji będącej samoistnym bytem wpisanym w taki utwór” (J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 59), przywołując mistrzowskie opisy dokonane przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie*. Praktykę tę odnaleźć można również w polskiej literaturze, choćby u Marii Kuncewiczowej w *Cudzoziemce*.

rama miasta stworzona jest z konturowego zarysowania czy obrysowania budynków. To jakby panoramiczny szkic miasta. Ten dwuwymiarowy zarys wypełniany został muzyką Gershwina, która nadaje mu trzeci wymiar, tworzy głębię, ożywia ten ledwie naszkicowany obraz metropolii.

### Utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu filmowego

Jak dowodzą wcześniejsze przykłady, muzyka nie musi być jedynie mało znaczącym dopełnieniem wizualnej strony filmu i dialogów. Może stać się również inspiracją struktury formalnej dzieła filmowego. Wtedy też – jak zauważa Ewa Wiegant – dzieło wychodzi poza swój „status ontologiczny, ku statusowi właściwemu innej sztuce”<sup>16</sup>.

*Rashomon* Akiry Kurosawy (1950) wyróżnia się interesującą kompozycją fabularną. Pewne zdarzenie opowiadane jest i pokazywane w filmie czterokrotnie. Za każdym razem jest to wersja i interpretacja tego samego zdarzenia relacjonowana przez uczestników zdarzeń oraz świadka. Intrygujące jest to, iż każdy ową dramatyczną historię opowiada inaczej. Rozwój filmowej narracji nie jest więc przyczynowo-skutkowy, nie jest linearny, a raczej spiralny. Oto dochodzimy do pewnego punktu w narracji, by następnie cofnąć się do początku historii i rozpocząć jej opowiadanie jeszcze raz, ale już nie w taki sam sposób. Zmienia się punkt widzenia kamery, z tej nowej perspektywy, nowego narratora ponownie będzie opowiadane zdarzenie. Filmowi towarzyszy parafraza *Bolera* Maurice’a Ravela, które nie jest tu jedynie ilustratorem emocjonalnym zdarzeń.

*Bolero* jest inspiracją formalną *Rashomonu*. Ten hiszpański taniec ludowy, który stał się podstawą najsłynniejszej kompozycji Ravela, ma bardzo charakterystyczną budowę. Oto motyw o ustalonym wzorcu rytmicznym zostaje wielokrotnie powtórzony, ale za każdym powtórzeniem wprowadza się modyfikacje wzorcowego motywu: dynamiczne, ale także związane ze zwiększającą się obsadą orkiestrową, od jednego instrumentu aż do pełnej orkiestry w finale. Każda wersja podstawowego i jedyne motywu muzycznego ulega przeobrażeniom, które generalnie nie zmieniają linii melodycznej, układów harmoniczných, tempa, tonacji. Zmiany dynamiczne i w instrumentarium stwarzają nową interpretację motywu, nowe odczytanie. Koncepcja formalna utworu muzycznego odpowiada koncepcji formalnej sposobu prowadzenia narracji filmowej w filmie Kurosawy, ujawniając nadal niewykorzystywane przez sztukę filmową inspiracje formalne, które może nieść sztuka muzyczna.

<sup>16</sup> E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., s. 105.

Jeszcze inaczej do formy muzycznej odnosi się film Andrzeja Munka *Eroica* z 1957 roku. Korespondencja sztuk zostaje nawiązana za sprawą zastosowania terminów muzycznych w funkcji tytułu głównego filmu i podtytułów dwóch nowel, z których zbudowany jest utwór Munka. Pełen tytuł filmu brzmi *Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częściach*. Reżyser nawiązał do największej i najwspanialszej formy muzycznej i jednocześnie do konkretnej jej realizacji, monumentalnego dzieła Ludwiga van Beethovena, jego *III Symfonii* zwanej *Eroica*. Munk przekornie gra z wielką formą, wpisując w nią treść pozornie niewielką. Pierwsza nowela nosi tytuł *Scherzo alla Polacca*, które da się tłumaczyć dwojako. Wydaje się, iż Munk oczekiwał właśnie takiego podwójnego odczytania. Znaczenie najbliższe języka włoskiego to po prostu „polski żart”. W terminologii muzycznej mianem *scherzo* oznacza się utwór o pogodnym charakterze *alla polacca* sygnalizuje, iż utwór ten powinien wzorować się na polonezie, tańcu korowodowym, uchodzącym za uosobienie polskiego stylu muzycznego. Munk, kreując niebohaterskiego bohatera Dzikusia Górkiewicza, zadaje lekkim tonem poważne polskie pytania. Druga nowela nosi tytuł *Ostinato lugubre* przejęty z terminologii muzycznej. Ta „wiecznie powtarzająca się, przygnębiająca niezmiennosc” to przecież pełen gorczy komentarz odautorski dla polskiej historiozofii utwierdzającej ponure poczucie powinności patriotycznych.

### Uwagi końcowe

Jak wynika z powyższych rozważań, spotkanie muzyki klasycznej z filmem – to spotkanie dwóch poziomów sztuki: wysokiej z popularną – owocuje niezwykle interesującymi efektami. Muzyka klasyczna włącza w strukturę artystyczną filmu bogactwo własnych znaczeń wewnętrznych i kontekstowych.

Praktyka filmowa dowodzi, iż klasyczna muzyka wprowadzona do filmu może w wieloraki sposób semantycznie i estetycznie uczestniczyć w budowaniu komunikatu filmowego. Może:

- wzbogacić znaczenia filmowe niesione przez obraz i słowo;
- może im zaprzeczyć;
- wnosić nowe;
- a także poddać modyfikacji już istniejące.

Muzyka filmowa zakomponowana z myślą o konkretnej fabule, często inspirowana stroną wizualną filmu, dysponuje jedynie muzycznymi znaczeniami – jak wiadomo – nie poddającymi się nie tylko werbalizacji, ale i konkretyzacji.

Wielość i różnorodność sposobów istnienia muzyki klasycznej w filmie dowodzi, iż film jest również zainteresowany wyzyskiwaniem treści, które dostarcza sama struktura i forma muzyczna, uaktywnieniem w strukturze filmowego komunikatu muzycznych znaczeń kontekstowych. Nieliczne na razie przykłady potwierdzające taką możliwość są niezwykle obiecujące. Potwierdzają przekonanie muzykologów, iż „muzyka, która jest sztuką wizjonerską, sama w sobie jest czymś bardziej ogólnym niż język, tworzącym system na wyższym piętrze, system, który kodem dźwięków tylko się posługuje, a którego trzon stanowi niejasna, głęboka duchowa treść”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> K. Lipka, *Warstwowy układ treści dzieła muzycznego*, w: *Filozofia muzyki*, red. K. Guszalski, Kraków 2003, s. 168.