

Dźwięk i znaczenie w *Truposzu* Jima Jarmuscha

ABSTRACT. Bitka Stanisław, *Dźwięk i znaczenie w Truposzu Jima Jarmuscha* [Sound and meaning in *Dead Man* by Jim Jarmusch]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 251–260. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.9.

The aim of the article is to prove that the *Dead Man* soundtrack written by Neil Young plays an essential part in understanding and interpreting Jim Jarmusch’s film. The author of the article highlights the meaningful role of *Dead Man* in the director’s oeuvre, analyses the film’s structure, examines the process of recording the soundtrack as well as characterizes the selected scenes. He singles out the music motifs, their functions, and outlines the musical and dramatic effect of the film.

KEYWORDS: Jim Jarmusch, *Dead Man*, Neil Young, film music

Filmem, który bez wątpienia najbardziej wyróżnia się w całym dorobku Jima Jarmuscha, jest *Truposz*¹ (1995). To jedyny film amerykańskiego reżysera, którego akcja rozgrywa się w przeszłości, tak mocno powiązany z kinem gatunkowym – z westernem. Chociaż Jarmusch z festiwalu w Cannes, gdzie *Truposz* miał premierę, wrócił bez żadnej statuetki, film szybko osiągnął status „kultowego”. Ziarno czarno-białych zdjęć, rola młodego Johnny’ego Deppa i gitara Neila Younga stały się charakterystycznymi emblematami dzieła. Jego wyjątkowość spowodowała, że chętnie jest on wyświetlany przy okazji różnego rodzaju festiwali bądź pokazów plenerowych. Słowem, *Truposz* stał się filmowym klasykiem.

Próbując uchwycić istotę kina Jima Jarmuscha, trzeba by zwrócić uwagę na rolę, jaką w jego twórczości odgrywa muzyka i literatura. Jarmusch – zanim rozpoczął pracę filmowca – próbował swoich sił jako pisarz i jako muzyk. Muzyka i literatura są nie tylko elementem niezbędnym, lecz także inspiracją i kluczem do interpretacji jego dzieł. Dwie ostatnie premiery jego filmów, ciepło przyjęte przez widzów i krytykę *Paterson* (2016) i *Gimme Danger* (2016), potwierdzają tę tezę. *Gimme Danger* to dokumentalny hołd dla zespołu The Stooges, którego frontmanem – co znamienne – jest długo-

¹ Być może niefortunne tłumaczenie tytułu *Dead Man* jest pokłosiem użycia słowa *truposz* przez Jerzego Lisowskiego, tłumacza *Niejakiego Piórki* Henriego Michaux, z którego zaczerpnięte jest motto do filmu. „It is preferable not to travel with a dead man”. W polskim przekładzie: „Zawsze lepiej z trupem nie podróżować”. H. Michaux, *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 2009, s. 42.

letni przyjaciel i współpracownik reżysera, Iggy Pop. Natomiast *Paterson* to film, w którym kluczową rolę odgrywa liryka. Tytułowy bohater (Adam Driver) jest poetą amatorem, a jednym z głównych wątków obrazu jest właśnie jego twórczość literacka. Z kolei samo imię Paterson, jednocześnie nazwa miasta, w którym rozgrywa się akcja, to aluzja do słynnego poematu Williama Carlosa Williama, noszącego ten sam tytuł. Sposób budowania dzieła, polegający na konstruowaniu sieci aluzji intertekstualnych, jest znakiem rozpoznawczym twórczości Jarmuscha. Przykłady można by mnożyć: w filmie *Broken Flowers* (2005), który został przez krytykę określony mianem współczesnej wersji opowieści o Don Juanie, bohater nazywa się Don Johnston; w *Truposzu*, w którym decydująca jest poezja Williama Blake'a, protagonista zostaje utożsamiony z Williamem Blakiem.

Stan badań dotyczący literackich nawiązań w kinie Jarmuscha jest zdecydowanie bardziej rozwinięty niż naukowa refleksja nad obecną w nim muzyką. Jako przykład tak ukierunkowanych badań warto wspomnieć na gruncie krajowym pracę Ewy Mazierskiej, dotyczącą początkowego okresu twórczości Jarmuscha, czy książkę Elżbiety Wiącek², w której bardzo precyzyjnie nakreślone zostały ścieżki prowadzące do interpretacji w kontekstach literackich (około – i popkulturowych). W tej drugiej pracy sporo uwagi poświęcono relacjom *Truposza* z twórczością Williama Blake'a. Jak przyznawał sam reżyser, Blake „wszedł do filmu”. Otóż Jarmusch, chcąc odпочząć od pracy nad filmem, sięgnął po dzieła angielskiego romantyka i ku swojemu zdziwieniu zauważył niesamowite podobieństwo pomiędzy twórczością autora *Zaślubin piekła i nieba* a tekstami rdzennych mieszkańców Ameryki. Wiącek w swojej pracy poddaje analizie konkretne fragmenty poezji Blake'a wykorzystane w filmie oraz wskazuje na szereg aluzji, odnoszących się na przykład w imionach bohaterów³. Drugi istotny trop literacki: obecność dzieła Henri Michaux opisał Juan A. Suárez w poświęconym Jarmuschowi tomie z serii *Contemporary Film Directors*⁴. Suárez zestawia Blake'a z filmu Jarmuscha z tytułowym Piórką z poetyckiej prozy Michaux, ponadto w szerszym kontekście pokazuje podobieństwa i różnice pomiędzy stylem Jarmuscha a Michaux.

Samo stwierdzenie, że muzyka odgrywa istotną rolę w filmach Jima Jarmuscha, nie wykracza poza banał. Krytycy i fani nazywają twórcę „rockowym reżyserem”, on sam przyznaje, że nie zostałby filmowcem, gdyby nie muzyka grupy Ramones. Jednak bardzo często na tym prostym stwierdzeniu refleksja krytyków i fanów się zatrzymuje. Dlatego też w tym tekście środek ciężkości chciałbym przenieść właśnie na muzykę.

² E. Mazierska, *Jim Jarmusch*, Warszawa 1992; E. Wiącek, *Mniej Uczęszczane Ścieżki do Raju*, Kraków 2001.

³ Zob. E. Wiącek, dz. cyt., s. 95–106.

⁴ J.A. Suárez, *Contemporary Film Directors: Jim Jarmusch*, Chicago 2007, s. 107–111.

Analiza konkretnych ścieżek dźwiękowych filmów Jarmuscha rodzi jednak pewne problemy metodologiczne. Ze względu na charakter improwizacji w omawianym *Truposzu* czy obecność samplingu w kolejnym chronologicznie *Ghost Dogu* (1999) nie jest dostępny materiał nutowy. Wreszcie – przyjmując kryteria klasycznej muzykologii – ścieżki dźwiękowe do tych filmów nie zawierają ani w wyrafinowany sposób rozpisanych harmonii, ani bardzo przemyślanych kontrapunktów. Hipnotyczny rytm, czy w ogóle samo brzmienie, często są ważniejsze niż melodia.

Warto też podkreślić, że amerykański reżyser nigdy nie zaprosił do współpracy zawodowego kompozytora muzyki filmowej, lecz zabiegał o pomoc artystów, którzy z pewnych względów są dla niego ważni i wzbudzają jego szacunek.

Jak pisała Zofia Lissa: „stereotypowe zachowania muzyczne wywołują stereotypowe zachowania fizjologiczne”⁵. W historii kina znamy mnóstwo tego typu przykładów, są to: interwały wywołujące uczucie grozy (trytony) czy artykulacje (*crescendo etc.*), które wzmacniają napięcie. Jarmusch, co wydaje się zrozumiałe, prawie nigdy nie korzysta z tych sprawdzonych receptur, a muzyka – w większości przypadków – nie staje się narzędziem do podsycania iluzji; jest raczej równoprawnym składnikiem jego wizji.

Iwona Sowińska we wstępie do swojej książki *Chopin idzie do kina* pisała:

Muzyka w filmie znaczy, lecz nie jest to znaczenie zaszyfrowane w zapisie nutowym niczym w instrukcji dla idealnego wykonawcy, który następnie przekazuje je odbiorcy do zdekodowania. Jest ono hybrydalne i zdarzeniowe, wynikające z nałożenia się kontekstów, w jakie muzyka wkroczyła [...]⁶.

W istocie analiza ścieżki dźwiękowej ma – zwłaszcza w wypadku takiego dzieła, jak *Truposz* – sens jedynie w relacji do obrazu.

* * *

Truposz opowiada historię Williama Blake’a (Johnny Depp), młodego księgowego z Cleveland, który dostaje propozycję pracy w miasteczku Machine, znajdującym się daleko na Zachodzie. Blake jest sierotą, porzuciła go narzeczona, a cały swój dobytek wydał na bilet na Zachód. Na miejscu Dickinson (Robert Mitchum w swojej ostatniej roli), demoniczny zarządca Machine, nie dość, że nie daje Blake’owi obiecanej posady, to jeszcze wygania go z biura. Blake, odreagowując nieudane spotkanie w miejscowym barze, trafia w objęcia pięknej Thel, narzeczonej syna Dickinsona. W wyniku

⁵ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 404.

⁶ I. Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013, s. 11.

chaotycznej strzelaniny giną zarówno Thel, jak i jej narzeczony. Nazajutrz Dickinson wyznacza nagrodę za Williama Blake'a, w pościg rusza trzech zabójców. Tymczasem Blake poznaje Indianina o tajemniczym imieniu Nikt, który jako pierwszy kojarzy imię bohatera ze słynnym angielskim poetą⁷; co więcej, jest przekonany, że obcuje z duchem Williama Blake'a, którego misją jest pomszczenie Indian. Dalsze perypetie to wędrówka protagonistów poprzez amerykańskie pustkowia i losy depreczających po ich piętach łowców. W finałowej sekwencji Nikt i Cole (jedyne łowca, który wyszedł z licznych opresji) strzelają do siebie nawzajem i giną, William Blake zaś w łodzi odpływa poza horyzont. Film, jak klasyczny western, zaczyna się przyjazdem bohatera na stację i kończy odejściem w nieznaną.

Chociaż zaproszenie do współpracy Neila Younga było czynem dosyć śmiałym⁸, Jarmusch nie przewidywał zaangażowania zamiennika. Biorąc pod uwagę wymowę dzieła, Neil pasował jak mało kto. Choć Jarmusch nie jest moralistą, to jednak *Truposz* podejmuje temat amerykańskiej traumy, jaką była rzeź Indian. Neil natomiast jest – jakbyśmy powiedzieli potocznie – artystą zaangażowanym: znanym ekologiem, obrońcą praw Indian, filantropem i osobą mocno udzielającą się politycznie. Spośród jego najsłynniejszych utworów dwa można określić jako wzruszające protest-singi, mocno krytykujące proces kolonizacji Ameryki. Mowa o *Cortez the killer* (1975) i *Pocahontas* (1976), które zostały nagrane wraz z zespołem Crazy Horse (*nomen omen* jest to imię indiańskiego wodza).

Poczynając od debiutanckich *Nieustających wakacji* (1980), Jarmusch pokazuje Amerykę w krzywym zwierciadle, szczególnie w swoim drugim filmie: *Inaczej niż w raj* (1985). Chociaż w *Truposzu* Jarmusch porzuca współczesność, to nie opuszcza amerykańskich przedmiotów – kluczowej przestrzeni w swoich filmach; co więcej, wraca do ich korzeni. Już w prologu pojawia się scena, w której biali pasażerowie dla rozrywki strzelają z pociągu do bizonów, które przez pewne plemiona Indian są traktowane jako zwierzęta święte, co symbolicznie obrazuje pogwałcenie godności tubylców. Jak powiada Jarmusch, „Ameryka to kraj zbudowany na przemocy i ludobójstwie. Ilu Indian zabito w Ameryce Północnej? Sądzę, że liczba ofiar sięga 25 milionów”⁹.

⁷ Analogicznie w filmie *Poza prawem* (1985) to włoski imigrant (Roberto Begnini) zna amerykańską poezję (Roberta Frosta czy Walta Whitmana), podczas gdy pozostali bohaterowie – Amerykanie – nie mają o niej najmniejszego pojęcia.

⁸ Trzeba mieć świadomość, że w połowie lat 90. Jarmusch nie był jeszcze tak słynnym reżyserem jak dziś, Neil Young natomiast miał bardzo mocną pozycję na ówczesnej scenie rockowej. Na szczytach list przebojów w Ameryce i Europie królowała muzyka grunge, której symbolicznym ojcem chrzestnym był właśnie Neil Young.

⁹ *Inaczej niż w piekle. Wywiad z Jimem Jarmuschem*, „Kino” 1996, nr 6, s. 43.

Opisy pierwszego spotkania artystów¹⁰ są różnie przedstawiane w wywiadach. W każdym razie pozostaje faktem, że kiedy Neil Young wraz z grupą Crazy Horse grał koncert nieopodal miejsca, w którym kręcono zdjęcia, to Jarmusch zabrał prawie całą ekipę na koncert. Jim dostał się za kulisy, gdzie spotkał się z mistrzem. Young, początkowo średnio zainteresowany ideą współpracy, zgodził się ostatecznie obojętnie *rough-cut* (wersję roboczą). Sam muzyk przyznaje, że słyszał o Jarmuschu, natomiast nie był obznajomiony z jego twórczością. Zaznaczył jednak, że film zrobił na nim duże wrażenie¹¹. Ciekawostką jest fakt, że padł pomysł zaangażowania sekcji rytmicznej, to jest dwóch pozostałych członków nieodżałowanej Nirwany, niemniej ostatecznie z pomysłu zrezygnowano – argumentując, że sekcję stanowi film sam w sobie. Brak towarzyszących muzyków pozwolił Youngowi na większą dowolność, nie musiał się tak mocno przejmować rytmem i harmonią. A rezygnując z sekcji rytmicznej, uniknął ryzyka związanego z tym, że album zostanie potraktowany jako kolejna płyta rockowa Neila Younga.

Zarówno monochromatyczność, jak i sposób nagrywania muzyki można potraktować jako ukłon w stronę kina lat 20., kiedy to do niemych filmów na żywo przygrywał taper. Oczywiście Neil miał dużą przewagę nad swoimi kolegami po fachu sprzed kilku dekad. Przede wszystkim znał scenariusz oraz miał kilka podejść do rejestracji. Jedną z pragmatycznych funkcji muzyki w latach 20. było tłumienie głośniejszej pracy projektora, a co za tym idzie, muzyk musiał grać cały czas. Young, grając do *Truposza*, mógł przemilczeć całą sekwencję, by na jej końcu zagrać jeden akord. *Truposz* nie jest filmem niemym, w związku z czym gitarzysta nie musiał zastępować odgłosów diegetycznych; co więcej, mógł z nich korzystać. Pozostałe podfunkcje muzyki zostały spełnione (zapewnienie ciągłości oraz kreowanie nastroju). Kiedy Jarmusch stosuje swój typowy zabieg wyciemniania ekranu – stanowiącego coś w rodzaju znaków przestankowych między scenami – muzyka staje się często łącznikiem pomiędzy nimi.

Proces nagrywania odbywał się w czasie rzeczywistym¹²: Neil, otoczony ekranami, na których pokazywano film, kolejno dodawał instrumenty:

¹⁰ Interview: Jim Jarmusch and music in his films, <<https://www.youtube.com/watch?v=X6zSI6dybaU>> [dostęp: 24.06.2017].

¹¹ „Nie byłem zaznajomiony z twórczością Jima, tak jak z nim samym. Wiele razy słyszałem o nim jako o reżyserze, natomiast nie widziałem żadnego jego filmu. Ale kiedy przeczytałem scenariusz i zobaczyłem ten film, pokochałem go. Naprawdę uwielbiam dialogi, są dla mnie bardzo muzyczne”. Neil Young and Jim Jarmusch <<https://www.youtube.com/watch?v=mCIYxavdlqA>> [dostęp: 24.02.2017].

¹² Co ciekawe, Jarmusch miał już wcześniej styczność z podobnym stylem pracy. W filmie jego żony Sary Driver, *You are not I* (1981), do którego Jarmusch robił zdjęcia i przy którym pisał partie scenariusza, ścieżkę dźwiękową na żywo dogrywał Phil Keane, gitarzysta z Del-Byzanteens – zespołu, w którym Jarmusch grał na klawiszach.

gitarę akustyczną, instrumenty klawiszowe, gros muzyki nagrał jednak na gitarze elektrycznej. Posiłkując się definicją Józefa M. Chomińskiego, można powiedzieć, że improwizacja jest to „działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu”¹³. W wypadku muzyki do *Truposza* mamy zatem do czynienia z improwizacją *par excellence*. Nie oznacza to bynajmniej, że muzyka w filmie jest chaotyczna lub przypadkowa. Young przyznaje, że zabierając się do pracy, miał dwa tematy¹⁴. Roboczo określiłbym je jako *main theme* (z ang. motyw główny), przez co rozumiem motyw grany podczas czołówki do filmu i jako *string of violence* (z ang. struna przemocy) – określenia tego użył sam autor, przez co rozumiał krótką zagrywkę, pojawiającą się w towarzystwie antagonistów. Prawie cała muzyka w filmie to wariacje na te dwa tematy. Naturalnie nie jest to zasada sztywna, Neil od czasu do czasu pozwala sobie na luźne zagrywki, ale wspomniane motywy stanowią wyraźny trzon dzieła. Ponadto w filmie pojawiły się dwie sekwencje zaakompaniowane przez instrumenty klawiszowe oraz sporo przestrzeni dźwiękowych, w których od aspektów melodycznych ważniejsze są brzmienia.

Dobrym przykładem pracy nad brzmieniem jest prolog. Blake jedzie pociągiem na Dziki Zachód i – jak to w podróży – jest znużony, przysypia. Montaż dźwięku i obrazu znakomicie oddaje stan, którego doświadcza się podczas dłuższej drogi. Szarpniętą wtedy podróżnym nagle przebudzenia. Kamera obserwuje więc na przemian Blake’a, koła pociągu i krajobraz za oknem. Young swoją gitarą podgrywa do diegetycznych dźwięków jadącego pociągu, uderzając w tłumione struny. W prologu szalenie istotny jest drugi plan. Prosty trik montażowy polega na tym, że podczas zmiany ujęć zmieniają się pasażerowie. Krótko mówiąc, im dalej na Zachód, tym pasażerowie są brudniejsi, bardziej dzicy i nieprzyjemni.

Neil Young jest muzykiem poszukującym nowych form wyrazu, chętnie eksperymentuje z brzmieniem i pozwala sobie na długie instrumentalne improwizacje. Dwa najbardziej rozpoznawalne oblicza jego muzyki to lekki akustyczny folk oraz brudny, przesterowany gitarowy rock. *Main theme* nosi znamiona jednego i drugiego. Podkład akordowy jest grany na gitarze akustycznej, melodia zaś na mocno przesterowanej gitarze elektrycznej z nałożonym pogłosem. O ile brzmienia i artykulacja są dla Younga typowe, o tyle metrum 6/8 i tonacja h-moll, które stanowią ramy głównego motywu, w dosyć obfitej dyskografii Kanadyjczyka trafiają się sporadycznie.

Skupiając się na melodii granej na gitarze elektrycznej, można zaryzykować tezę, że idealnie obrazuje ona drogę Williama Blake’a. Pierwsze

¹³ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 382.

¹⁴ <<http://neilyoungnews.thrasherswheat.org/2007/09/dead-man-on-youtube-more-on-neils-tone.html>> [dostęp: 24.06.2017].

dźwięki wyprzedzają właściwą melodię, pojawiają się na *codzie* przed końcem całej progresji akordów, dokładnie tak, jak prolog poprzedza czołówkę. Samą melodię rozpoczyna mocny akcent na raz, akordem h-moll. Następnie dźwięki, grane na jednej strunie wiolinowej w górę i w dół, mogą symbolizować początkową wędrówkę Blake'a. Kiedy wreszcie pojawiają się kolejne dźwięki – jak postaci na drodze poety – melodia (artykułowana coraz bardziej chaotycznie) podąża chromatycznie w dół. Wreszcie w momencie, kiedy ze strun wiolinowych przechodzimy na struny basowe, stykamy się z końcówką filmu i metafizycznej podróży „na drugą stronę”.

Wersję na gitarę akustyczną i elektryczną słyszymy w filmie tylko dwa razy: podczas czołówki i wraz z napisami końcowymi (użycie tego samego utworu jako muzyki napisów początkowych i końcowych to skądinąd typowy zabieg dla amerykańskiego reżysera). Tym niemniej sama melodia towarzyszy filmowi na podobieństwo bohatera. Trzymając się tego porównania, można powiedzieć, że jest to bohater pierwszoplanowy, obecny jest on bowiem we wszystkich najważniejszych momentach akcji. Kiedy po napisach początkowych pociąg dojeżdża do stacji, wciąż słyszalna jest gitara elektryczna, która towarzyszyła czołówce. Kamera w półzbliżeniu pokazuje na przemian twarz Blake'a oraz – w planie ogólnym – otaczające go miasto. Istotne staje się tło: pierwszym przedmiotem, jaki się pojawia na drugim planie, jest trumna, w dalszej kolejności są to: trupie czaszki, koń oddający mocz czy para uprawiająca seks oralny. Melodia jest grana oszczędnie, często ustępuje miejsca dźwiękom diegetycznym: rzeniu bydła, podkuwaniu konia, kwiczeniu świń, dźwiękowi bujanych foteli *etc.* Kończy się ona wraz z wejściem Blake'a do fabryki Machine. Zastępująca ją sekwencja będzie pozbawiona muzyki na korzyść dosyć głośnych dźwięków diegetycznych, które z jednej strony obrazują ruch panujący w fabryce, z drugiej zaś – osamotnienie Blake'a.

Wejście Blake'a do miasta Machine na początku filmu warto zestawić z wejściem do indiańskiej wioski na jego końcu. Już na pierwszy rzut oka widać analogie: taki sam jest kształt budynku na końcu drogi; i tu, i tam mieszkańcy zajęci są codziennymi sprawami, sprawiają wrażenie bardziej przyjaźnie nastawionych do Blake'a aniżeli ci z początkowej sekwencji. Również w indiańskiej wiosce dominantę dekoracji stanowią trupie czaszki. Zmiany, które zaszły w głównym bohaterze, obrazują praca kamery i – rzecz jasna – muzyka. Gitara jest zdecydowanie bardziej „z przodu” niż w początkowej sekwencji; dźwięki tła pojawiają się zdecydowanie rzadziej i są cichsze w stosunku do muzyki. Neil, zanim zaintonuje właściwą melodię, bawi się brzmieniem, grając na przemian złowieszcze niskie tony przerywane ostrymi jak szpilki uderzeniami w struny wiolinowe. Melodia – podobnie jak w przypadku sceny wchodzenia do Machine – kończy się wraz z dojściem Williama

do celu. Troszcząc się o spójność *mise-en-scène*, reżyser najpełniej odsłania swój warsztat realizatora filmowego: w wiosce Indian panuje zawsze ład, z kolei w mieście białych – chaos i ohyda. Muzyka zaś nigdy nie oddala się od bohatera. Nie odstępuje go na krok. Melodia *main theme* pojawia się praktycznie przy każdym istotnym dla Blake’a momencie: kiedy Nobody odkrywa przed nim znaczenie jego imienia, podczas zażywania *Peyote* czy wreszcie w chwili, gdy Blake strzela z rewolweru.

Krótką zagrywką, którą roboczo za Neilem Youngiem nazwałem *string of violence*, to prosty schemat, opierający się na wędrówce dźwięków ku górze, pauzie i zejściu w dół. To właśnie pauza jest kluczowym elementem następstwa dźwięków. Często właśnie podczas pauzy pada słowo bądź też kamera sygnalizuje istotny dla danej sekwencji detal. Po raz pierwszy temat pojawia się w 33 minucie, w chwili odprawy u Dickinsona. Po pierwszych trzech dźwiękach, kiedy następuje pauza, Dickinson puszcza chmurę dymu z cygara i zwraca się do obecnych: *boys*, po dokończeniu frazy gitary padają słowa *the hunt is on* (*chłopcy, polowanie rozpoczęte*). Kilka minut później widzimy trzech łowców nagród na koniach. Gitara zwraca naszą uwagę pierwszymi trzema dźwiękami tematu, kamera zaś pokazuje na list Blake’a, który protagoniści zostawili kilka scen wcześniej; wreszcie następują trzy kolejne dźwięki. Wariacje – podobnie jak w przypadku *main theme* – tyczą się przede wszystkim artykulacji, a co za tym idzie – dynamiki. W scenach pełnych przemocy Young gra wyjątkowo agresywną frazę, z kolei wraz z pojawieniem się antagonistów ta sama melodia jest zagrana zdecydowanie łagodniej.

Muzyka w *Truposzu* jest prawie w całości niediegetyczna. Wyjątkiem jest sekwencja, w której dochodzi do spotkania jedynej postaci kobiecej – Thel. Wraz z rozjaśnieniem ekranu po poprzedniej sekwencji słyszymy karczemny gwar lokalu *Honky Tonk* oraz dźwięk *tack piano*. Neil Young robi tym samym ukłon w stronę realizmu historycznego (historia *Honky Tonky* sięga XIX wieku i południowego zachodu Stanów Zjednoczonych, a zatem czasu i przestrzeni akcji filmu). Wprawdzie nie widzimy instrumentu ani muzyka, niemniej w momencie, kiedy Blake wchodzi do lokalu, dźwięk jest głośniejszy. Powtarzana fraza trwa przez całą sekwencję, aż do wyciemnienia i stanowi jedynie tło – nieomal element dekoracyjny.

Kolejna scena z Thel również zaakompaniowana jest przez instrument klawiszowy, tym razem organy. Jednak jest to już dźwięk niediegetyczny, którego zadaniem jest zbudowanie romantycznej aury. Akord As-dur stopniowo zaczyna rozbrzmiewać w chwili, gdy Thel daje Blake’owi papierową różę. Znowu słyszymy „plamy” zamiast konkretnej melodii, dźwięk zaś cały czas pozostaje tłem dla dialogu, aż do wyciszenia. Analogicznie dzieje się wtedy, kiedy wchodzi eksnarzczony Thel; Young lewą ręką gra akord f-moll,

prawą zaś dokłada kolejne dźwięki, które potęgują uczucia melancholii towarzyszącej bohaterom. Cała scena jest tragikomiczna, aktorzy zachowują pełną powagę, Young ani na krok swoją muzyką im nie ustępuje. Kiedy wreszcie dochodzi do strzelaniny i Blake ucieka przez okno, powraca gitarowy temat, wariacja z *main theme*. Co ciekawe, w zderzeniu z instrumentem z epoki gitara elektryczna, instrument współczesny, powinien w widzu wzbudzić pewnego rodzaju dysonans. Niemniej jednak sposób, w jaki gitara od początku istnieje w filmie, sprawia, że wrażenie jest bardzo naturalne.

Znany ze specyficznego poczucia humoru reżyser zawarł w filmie kilka żartów spoza diegezy. Dla przykładu indiańskie imię Nikogo: *Exeybaychay-he who says loud saying nothin* (*Exebeche, ten kto mówi głośno nie mając nic do powiedzenia*) to aluzja do piosenki króla muzyki funky Jamesa Browna: *Talking Loud Sayin Nothing* (1972). Warto też odnotować, że w jedną z drugoplanowych ról wcielił się wymieniony wyżej muzyk, Iggy Pop. Pokłosiem spotkania Neila Younga i Jarmuscha na planie *Truposza* był też film dokumentalny *Rok Konia* (1997) – zapis trasy koncertowej Neil Young i Crazy Horse, który Jarmusch nakręcił na zlecenie Younga.

* * *

„Jest nieco poza modą. Ale to nie mój problem, lecz dystrybutorów. Moim celem było zrobienie filmu, który nie straciłby mocy przez następne 20 lat”¹⁵ – podsumował twórca w wywiadzie dla prestiżowego pisma „Cahiers du Cinéma”. Dziś, ponad 20 lat po premierze, możemy odpowiedzieć na to pytanie. Film wciąż zajmuje widzów i badaczy, a to właśnie muzyka Neila Younga jest jednym z jego największych atutów. Pod koniec wspomnianego na początku *Patersona* japoński poeta stwierdza, że „czytanie poezji w przekładzie to jak branie prysznic w płaszczu przeciwdeszczowym”. O ile świadome czytanie Williama Blake’a czy Carlosa Williama Carlosa wymaga od widza niemałych kompetencji, o tyle do odczuwania muzyki nie jest konieczna umiejętność czytania nut. *Truposz* z jednej strony spełnia wymogi klasycznego westernu: czas, miejsce, podział na dobrych i złych, z drugiej zaś w pewnych sensie kpi z westernu: pojedynki, a zatem kluczowe sceny klasycznego westernu, w *Truposzu* są chaotyczne, co więcej, finałowa rozgrywka dzieje się na drugim planie (kamera towarzyszy odpływającemu Blake’owi). Na próżno w filmie szukać pięknych pejzaży rodem z filmów Johna Forda. To właśnie muzyka Neila Younga sprawia, że sceny, które można by uznać wręcz za parodystyczne, możemy potraktować na serio; ba, to jest zasługą muzyki, że film wciąga i hipnotyzuje.

¹⁵ N. Saada, „Cahiers du Cinéma” 1996, nr 498; *Inaczej niż w piekle. Wywiad z Jimem Jarmuschem*, „Kino” 1996, nr 6.

Naturalnie, nie wszyscy przyjęli ścieżkę dźwiękową Neila Younga z entuzjazmem. Dosyć krytyczną ocenę wydał sam Ennio Morricone w wywiadzie dla Sary Piazzzy. Przyznał wprawdzie, że muzyka pasuje do otoczenia, ale stwierdził, że równie dobrze mogłaby to być zupełnie inna muzyka¹⁶. Zasadność tej krytyki może podważyć okoliczność, że z wywiadu wynika, iż Maestro nie widział całego filmu, lecz zaledwie dwa fragmenty, które zaprezentowała mu autorka wywiadu. Z kolei znany amerykański krytyk, Roger Ebert, porównał muzykę ostatnich trzydziestu minut filmu do powtarzającego się rzucania gitarą¹⁷. W tekście Eberta jest to kolejny argument przemawiający za tym, że film się nie udał, opinia krytyka o *Truposzu* jest bowiem jednoznacznie negatywna. Jak twierdzi recenzent z portalu allmusic, ścieżka dźwiękowa do *Truposza* nie jest obowiązkową pozycją dla fanów Neila Younga, jest jednak jego najbardziej udanym eksperymentem¹⁸.

Znany z kontrowersyjnych wypowiedzi francuski pisarz Michel Houellebecq nie bez racji pisał o Neilu Youngu: „wydaje się, jakby sięgał po najbliższej leżącej instrument, po czym prosto i bezpośrednio przelewał emocje, które przechodzą mu przez duszę”¹⁹. Kilka opisanych scen dowodzi, że Young niczym widz entuzjasta przełożył emocje związane z filmem na muzykę, dopełniając w obrazie to, co wymagało komentarza. Trzeba przyznać, że bez filmu sama muzyka na gitarę elektryczną solo może być dość nużąca. Pozostaje jednak pytanie, czy film Jarmuscha zyskałby taką moc przekonywania, gdyby nie dopełniła jego znaczeń muzyka Neila Younga.

BIBLIOGRAFIA

- Helman A., *Na ścieżce filmowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968.
Houellebecq M., *Interwencje 2*, tłum. B. Gepperd, Kraków 2016.
Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
Michaux H., *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 2009.
Saada N., „Cahiers du Cinéma” 1996, nr 498; *Inaczej niż w piekle. Wywiad z Jimem Jarmuschem*, „Kino” 1996, nr 6.
Sowińska I., *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.
Suárez A.J., *Contemporary Film Directors: Jim Jarmusch*, Chicago 2007.
Piazza S., *Jim Jarmusch: Music, Words and Noise*, London 2015.
Wiącek E., *Mniej uczęszczane ścieżki do rajy. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2011.

¹⁶ S. Piazza, *Jim Jarmusch: Music Words and Noise*, London 2015 s. 341.

¹⁷ <<https://www.rogerebert.com/reviews/dead-man-1996>> [dostęp: 24.06.2017].

¹⁸ <<http://www.allmusic.com/album/dead-man-mw0000645061>> [dostęp: 24.06.2017].

¹⁹ M. Houellebecq, *Interwencje 2*, tłum. B. Geppert, Kraków 2016, s. 163.