

O związkach muzyki z kinem pisaliśmy na łamach „HFIM” wielokrotnie.

Opowiadaliśmy o scenach, w których muzyka gra główną rolę – staje się bohaterem i komentatorem wydarzeń ekranowych.

Analizowaliśmy sekwencje filmowe z udziałem instrumentów muzycznych. Zamieściliśmy subiektywny przegląd ekranizacji oper.

Wrozważaniach pojawiały się wątki taneczne, ale dziś chcemy im poświęcić cały tekst. Zgodnie z zasadą przyjętą w poprzednich esejach, naszej uwagi nie zajmą musicale. Tropimy muzykę w tych gatunkach filmowych, w których jej obecność jest nieobligatoryjna i nieoczywista.

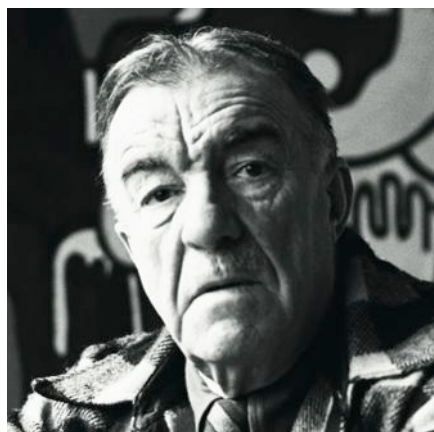
Balet mechaniczny

W epoce Wielkiego Niemowy nie było słycać głosu aktorów (treść dialogów przekazywały napisy), ale projekcjom na ogół towarzyszyła muzyka. W zależności od standardu sali kinowej i rozmachu wizji reżyserskiej, oprawę zapewniał pianista-taper, zespół kameralny lub nawet cała orkiestra. Ilustrację muzyczną seansu stanowiła wiązka popularnych szlagierów i znanych tematów z klasyki, dobranych według klucza nastroju i charakteru akcji. Kiedy bohaterowie tańczyli – na balu, na weselu, w lokalu – a z sytuacji wynikało, że tańczą np. walca czy poloneza, akompaniatorzy mieli ułatwione zadanie, a rozbrzmiewająca muzyka stawała się naturalnym dopełnieniem danej sceny.

Dla filmów wyjątkowych, o dużym budżecie i znaczeniu, zamawiano oryginalną partyturę. Tak właśnie było w przypadku awangardowego filmu francuskiego malarza, grafika i reżysera Fernanda Légera „Balet mechaniczny” (1924). Tytułowy balet jest w istocie ciągiem rytmicznie zmontowanych, czasem multiplikowanych obrazów, przedstawiających poruszających się ludzi

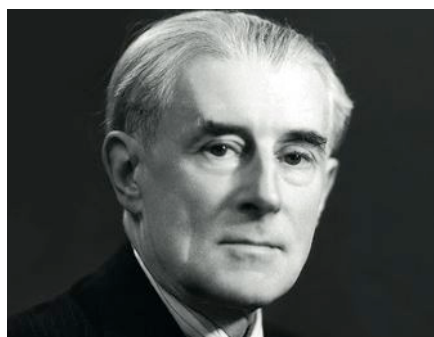
Hanna Milewska

Do tańca, dla patrzyńca



Fernand Léger

Maurice Ravel



Ida Rubinstein



i przedmioty, np. tłoki silnika. To alegoria życia człowieka w cywilizacji przemysłowej, w wielkim mieście.

W roku premiery filmu Légera inna awangardowa francuska twórczyni i teoretyczka filmu, Germaine Dulac, pisała: „Gry światła, kombinacje gestów, szybkości, frazy słabe, frazy akcentowane, każdy obraz przynależny do określonego rytmu i tworzący pewną melodię może objawić się w swym ruchu i w swej technice jako sztuka filmowa. Ruch, nie ruch skoncentrowany na jakiejś historii, lecz być może na pewnym wrażeniu [...]”.

Autorem muzyki do niespełna 20-minutowego filmu jest Georges Antheil. W myśl idei Légera i jego współpracownika, Man Raya, Antheil postawił na industrialną sonorystykę: pianole, syreny, dzwonki elektryczne, a nawet śmigła samolotowe (ostatecznie zastąpione przez fabryczne wentylatory). Do tego instrumenty tradycyjne, m.in. fortepian i perkusja. Konstrukcja dzieła opiera się na repetycjach – nie sposób trafniej wyrazić mechanizacji życia. W trakcie koncertowego prawykonania utworu (1926; w wersji autonomicznej trwa on o połowę dłużej niż soundtrack) pod dyktando kompozytora, oburzenie zdezorientowanej publiczności przerodziło się w zamieszki uliczne. Antheil zarejestrował oprawę filmu na wałkach pianolowych, które miały być odtwarzane w czasie projekcji. W 1986 nową muzykę do dzieła Légera skomponował Michael Nyman. Tak oto lider minimal music wszedł w buty prekursora repetytywności. W 2005 roku na zamówienie National Gallery of Art w Waszyngtonie skonstruowano robota zaprogramowanego na wykonanie partytury Antheila. Robot i film Légera „wystąpili” w sztuce teatralnej poświęconej biografii artysty.

Buńczekowy ragtime

Kiedy w 1925 roku Charles Chaplin kręcił jedno ze swych niemych arcydzieł – „Gorączkę złota”, oprócz scen tańca

Charliego z fordanserką Georgią, umieścił w scenariuszu tzw. „Taniec bułeczek”. Ubogi tramp, nadaremnie czekający na gości zaproszonych na kolację sylwestrową, czyli Georgię i jej koleżanki, zasypia przy stole. We śnie wszystko wspaniale się udaje – goście bawią się świetnie, a on jest czarującym gospodarzem. Zamiast przemowy-toastu, proponuje dziewczętom, że zatańczy dla nich „Oceana Roll”. Na dwa widelce nadziewa bułki berlinki

te Marchettiego z roku 1904) i klasyki muzyki poważnej (fragment suitu „Peer Gynt” Griega). Ale kompozycji „Oceana Roll” tam nie usłyszymy; jest jakaś inna melodia w rytmie rigtime’u. Szkoda.

Filmami Chaplina zafascynowany jest Benny z komediodramatu „Benny and Joon” (1993; reż. Jeremiah S. Chechik). Bohater, grany przez Johnny Deppa, wykonuje widelcową choreografię „Tańca bułeczek” na ladzie podmiejskiego baru.

Zapętłony motyw topornego tanga, skomponowanego przez Janusza Hajdu, tworzy strukturę narracyjną i oprawę muzyczną „Tanga” (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego. Ośmiominutowy film, łączący technikę aktorską z wycinanką i animacją, pokazuje monotonię rutyny codzienności, a taneczna metafora była na tyle nośna i sugestywna, że Rybczyński za swoje dokonanie (przypomnijmy, że to produkcja Studia Małych Form



Kadr z filmu „Balet mechaniczny”



Charles Chaplin
– aktor i reżyser „Gorączki złota”



Taniec bułeczek

i, udając, że są to nogi baletnicy, na blacie stołu odgrywa wirtuozerską pantomimę. Zachwycona Georgia mówi: „On jest cudowny”. Ale w tej chwili Charlie budzi się, sam, w pustym pokoju. Jego goście wolą witać Nowy Rok w gwarnej knajpie niż w skromnej chacie poszukiwacza złota.

Żartobliwy „Taniec bułeczek” trwa niecałą minutę. A cóż to właściwie jest „Oceana Roll”? To ragtime Luciena Denni ze słowami Rogera Lewisa, hit amerykańskiej muzyki popularnej, nagrany w 1911 roku na szybkoobrotowej płycie. Piosenkę śpiewał Eddie Morton. Jako ciekawostkę należy wspomnieć, że na drugiej stronie szelakowego krążka nagrano jeszcze słynniejszy ragtime – „Alexander’s Ragtime Band” Irvinga Berlina.

W czasach pierwszych projekcji „Gorączki złota” scenę z bułeczkowym tańcem niewątpliwie ilustrowano melodią, której tytuł Charlie wymienia w napisach dialogowych. Każdy taper znał ją obowiązkowo. Pieczołowicie odrestaurowana wersja z roku 2003 zawiera muzykę zainspirowaną oryginalną partyturą z archiwów Chaplina, której kompilacji dokonał wcześniej Carli D. Elinor. Soundtrack tworzą dość proste fortepianowe aranżacje szlagierów z epoki (jak np. walc „Fascination” Fermo Dan-

Akompaniuje mu muzyka w rytmie boogie-woogie, dobiegająca z radia.

Tańce życia i śmierci

Taneczne korowody i orgie, postaci wijące się w obłądnej, ekstatycznej choreografii to motyw, który z literatury i sztuk plastycznych trafił także do kina. Wystarczy przywołać ostatnią scenę „Osiem i pół” Felliniego, cały niezwykle przetańczony „Bal” Ettore Scola czy fragmenty „Święta wiosny” w „Pinie” Wima Wendersa. Niektóre tańce niosą z sobą wręcz symboliczną konotację – walc kojarzy się z wielką miłością, a marsz – z pogrzebem lub zapowiedzią śmierci na polu bitwy. W tango wpisane zostało wiele znaczeń. To taniec erotycznej namiętności i niepokromionej pasji życia. To także taniec pędu ku zagładzie i śmierci.

Słynne argentyńskie tango Carlosa Gardela „Por una cabeza” (1935) tylko w minionym 20-leciu rozbrzmiewało w co najmniej kilkunastu filmach, dając okazję do wykonania ognistego tańca bohaterom tak różnych filmów, jak „Zapach kobiety” Martina Bresta czy „Prawdziwe kłamstwa” Jamesa Camerona. Zapewne niewielu widzów było świadomych faktu, iż porywający temat Gardel zaczerpnął z... II części „Ronda na skrzypce i orkiestrę” KV 373 Mozarta.



Kadr z filmu „Tango”

Filmowych Se-ma-for w Łodzi) zdobył Oscara w 1983 roku i mógł już wkrótce pracować we własnym, świetnie wyposażonym studiu w Hoboken (New Jersey). Entuzjasta technologii multimedialnych, nakręcił w roku 1990 prawie godzinny film „Orkiestra” – w pewnym sensie „Tango” pomnożone przez sześć. Bohaterem każdej z sześciu etiud połączonych wątkiem konnego karawanu jest życie jako korowód ludzkich istnień, przez stulecia zmierzających ku śmierci. Zmieniają się tempo życia i przestrzeń wokół ludzi, zaś tempo opowieści dyktuje muzyka, według której montowane są ujęcia. „Orkiestra” jest majstersztykiem montażu wewnątrz kadrowego. Perfek-

cyjny zastosowanie blueboks i innych trików sprawia, że „szwy” pozostają ukryte, a obraz płynie tak jak strumień życia.

Marsz żałobny Chopina dyktuje tempo pojawiania się przy klawiaturze ciągu postaci ucharakteryzowanych na zombie – dzieci i dorosłych, bojowników o wolność i obwiesiów, uwodzicielskich kobiet i odrażających starców. I część XXI koncertu fortepianowego Mozarta, w emocjonalnej interpretacji Marthy Argerich, nadaje rytm spacerom arystokratów życia po labiryncie życia w ogrodzie życia – idealnie urządzonym ogrodzie



Kadr z filmu „Orkiestra” (Bolero)

w stylu francuskim. Manewrom wojuskowym i manewrom miłosnym w pięknej pałacowej galerii (zdjęcia kręcono w Luwrze) towarzyszy uwertura do opery „Sroka złodziejka” Rossiniego. Somnambulicznej pogoni pięknoducha za podkasaną muzą tempo nadaje „Adagio” g-moll Albiniego, a ryzykowność jego wędrówki znajduje odzwierciedlenie w ekwilibrystycznych manewrach na chybliwych deskach – stopniach iluzorycznego zbliżania się do ideału. „Ave Maria” Schuberta w aranżacji na skrzypce i organy rozbrzmiewa w kościelnej nawie (zdjęcia w katedrze w Chartres), zachęcając parę



Baner wystawy prac Zbigniewa Rybczyńskiego (2009)

Wydanie partytury Antheila



nowożeńców do uduchowionej lewitacji „z figurami”.

Czerwone bolero

Najbardziej znana sekwencja z „Orkiestry” została zmontowana pod „Bolero” Ravela. Słynna kompozycja powstała w 1928 jako muzyka do krótkiego baletu, zamówionego przez Idę Rubinstein. Według oryginalnej choreografii ułożonej przez Bronisławę Niżyńską, tancerka wykonuje zmysłowy taniec na stole w gospodzie. To bolero, jeden z ludowych tańców hiszpańskich, tradycyjnie tańczone znacznie szybciej niż tempo podyktowane przez francuskiego kompozytora. Z początku nikt z biesiadujących mężczyzn nie zwraca na kobietę uwagi, ale powoli pojawia się zaintereso-

wanie, przechodzące w fascynację. Tańcząca wabi do siebie wielbicieli tak jak baśniowy szczurołap z Hamelin czarowną grą na flecie melodią wabił szczury, a potem dzieci. Rybczyński pokazuje, jak ten mechanizm uwodzenia działa w systemie totalitarnym. Żongluje postaciami i wydarzeniami z XX-wiecznej historii Rosji. Znak do tańca daje... Nikita Chruszczow (inteligentny anachronizm), walący butem w pulpit mównicy – jak w trakcie historycznego przemówienia w siedzibie ONZ w Nowym Jorku.

Niekończący się pochód robotników, pionierów, przodowników pracy, sportowców, kołchoźnic, partyjnych dygnitarzy pnie się po schodach, jak na trybunę mauzoleum Lenina w czasie pierwszomajowej „liturgii”, odprawianej co roku na moskiewskim Placu Czerwonym. Zaiste, czerwień dominuje w tym obrazie – w barwie schodów, w paśmie krwistych obłoków w tle, jako czerwień sztandarów, mównic, chust, poduszek z orderami. Majestatycznie, równo, noga w nogę, idą kolejne grupy społeczne zainfekowane komunistyczną ideologią. Trwają procesy i egzekucje, ale nie odstrasza to kolejnych grup od wchodzenia po schodach, na górę – ku czemu właściwie? Do tajemniczego sacrum na szczycie schodów dostąpić mogą tylko kapłani, a więc Marx, Lenin i Stalin. Niosą na ramionach kościotrupa – czyżby symbol bankructwa totalitarnej idei? Upadek koryfeusza jest efektowny i dosłowny, równoczesny z ostatnim taktem utworu. Widzowie wymyślili własne tytuły sekwencji bolera z filmu Rybczyńskiego, nawiązując do rockowego przeboju „Stairway to Heaven” Led Zeppelin: „Stairway to Lenin” lub „Stairway from Heaven”.

Siergiej Eisenstein, mistrz teorii i praktyki montażu filmowego, który podobnie jak Rybczyński podporządkowywał obraz wybranej wcześniej muzyce (tak było choćby w przypadku „Aleksandra Newskiego” i partytury zamówionej u Siergieja Prokofiewa), w 1944 pisał: „Istotą rytmu jest przede wszystkim jedność organiczna, nie kolejny ciąg antagonistycznych tematów, wciętych mechanicznie jeden w drugi lub przepłatających się wzajemnie, lecz właśnie jedność, która poprzez grę sprzeczności wewnętrznych, poprzez zmienność napięcia, daje wykres organicznego pulsowania obrazu”.

To dotyczy kina, muzyki w kinie, tańca w kinie każdej epoki. ▲

