# Ironicznie cwałujące dźwięki

Muzyka w filmie – ten temat często gości na łamach naszego miesięcznika. Przedstawialiśmy portrety kompozytorów muzyki filmowej, opowiadaliśmy o roli muzyki w przedwojennym kinie polskim i o operze na wielkim ekranie.

Hanna Milewska

Kilkakrotnie pisaliśmy o muzyce, którą filmowcy nazywają „diegetyczną", czyli stanowiącą część świata obecnego w kadrze. Chodzi o te sceny, w których pojawienie się muzyki ma swoje źródło w danej sytuacji – w działaniach bohaterów, w scenerii. Nie mówimy zatem o motywach muzycznych, ilustrujących „z zewnątrz" nastrój postaci lub mających wywołać w widzach na przykład wzruszenie czy niepokój. Nie mamy też na myśli filmowych wersji dzieł teatru muzycznego – choć w poniższym tekście zrobimy jeden uzasadniony wyjątek. Oto kolejna porcja scen muzycznych z filmów nie tylko o muzyce.

## Cwałowanie piechoty morskiej

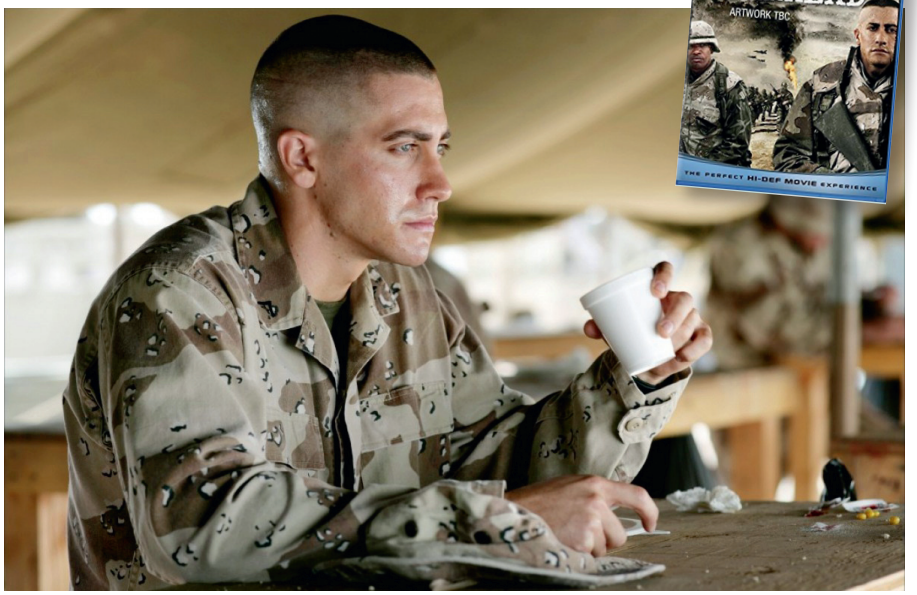
W filmie Sama Mendesa „Jarhead – żołnierz piechoty morskiej" (2006) nie ma orkiestry dętej czy choćby grupy doboszy, którzy uderzeniami w werble wyznaczaliby rytm życia koszar amerykańskich marines. Nie ma nawet trębacza, który grałby capstrzyk. Wróć! Jeden z rekrutów, Swoff (Jake Gyllenhaal), przyznaje, że trochę umie grać na trąbce, ale… nie posiada trąbki. Dla dowódcy brak instrumentu nie jest przeszkodą i Swoff na apelu porannym musi „zabuczeć" melodię idealnie pasującą do okoliczności, czyli przebój Steviego Wondera „You are the sunshine of my life".

Rutynę codziennych szkoleń przerywa wybuch wojny w Zatoce Perskiej. W ramach podnoszenia morale żołnierze oglądają film – „Czas Apokalipsy" Coppoli i właśnie na ekranie trwa osławiona scena ataku helikopterów na wioskę przy akompaniamencie „Cwału Walkirii" z opery Wagnera. Okazuje się, że żołnierze nie tylko świetnie znają film, lecz umieją z niezłą intonacją, gromko i z zapałem zaśpiewać słynny motyw. Co prawda, nie porywają się na wykonanie wokalizy, ale indywidualnie improwizują swoiste parlando: „Zastrzel go!", „Dowal mu!" itd. Nieważny staje się fakt, że „Czas Apokalipsy" przedstawia wojnę w Wietnamie, ćwierć wieku wcześniej. Dla dowódców film ma rolę niemal instruktażową, a ich podwładnym projekcja w koszarowej świetlicy daje poczucie wspólnoty i siły.

Spełniwszy swoją funkcję, pod koniec sceny z helikopterami film zostaje przerwany i żołnierze dostają rozkaz do zbiórki. Z wietnamskiej dżungli na ekranie wkrótce przeniosą się na pustynię w Iraku. Tam, zza kadru, będzie im towarzyszyć muzyka skomponowana przez Thomasa Newmana i miejscami parodiująca monumentalny soundtrack Maurice'a Jarre'a do eposu „Lawrence z Arabii".

▶ „Jarhead" – okładka DVD

▼ Jake Gyllenhaal jako piechur Swoff



## Piosenka o kimś innym

Chociaż prywatnie był melomanem, Andrzej Munk szczycił się tym, że w swym fabularnym debiucie – „Człowiek na torze" (1955) – zrezygnował z oprawy muzycznej na rzecz dźwięków konkretnych: gwizdu syren parowozów, stukania kół i syku pary. Do jego następnych dwóch filmów – „Eroiki" oraz „Zezowa-

▲ Cwałujące helikoptery w „Czasie Apokalipsy"

tego szczęścia" – soundtrack napisał Jan Krenz, dziś bardziej znany jako dyrygent. W „Zezowatym szczęściu" (1960) muzyka obfituje w motywy humorystyczne, złośliwie komentujące nietrafne decyzje i żałosne działania głównego bohatera. Ironiczny ton znika – jak się początkowo wydaje – w scenie, do której muzyki nie skomponował Krenz.

▲ **Rzekomy bohater Piszczyk (Bogumił Kobiela)**

Główny bohater, Jan Piszczyk (niezapomniana rola Bogumiła Kobieli), z powodu stanu zdrowia zwolniony z niemieckiego obozu jenieckiego, w okupowanej Warszawie utrzymuje się z handlu biżuterią i walutami. Jest pomocnikiem w kombinacjach swojego bardziej przedsiębiorczego kolegi szkolnego, Jelonka. Właśnie czeka na niego w kawiarni, w której przy akompaniamencie fortepianu występuje anonimowa szansonistka. Zagrała ją i oczywiście zaśpiewała Sława Przybylska, wówczas już bardzo popularna piosenkarka. Porównywano ją do Juliette Greco i Munk poszedł za tą sugestią, stylizując filmową postać nie na np. Hankę Ordonównę (co miałoby sens, ponieważ opisywana scena rozgrywa się w pierwszych latach wojny), lecz właśnie na muzę Saint-Germain z lat 50. XX wieku.

Szansonistka śpiewa piosenkę „Kriegsgefangenenpost" – taki napis widniał na listach wysyłanych z oflagów i stalagów. Oto fragment tekstu:

*Krieg – rozumiesz – to wojna,*
*Gefangene – jeniec – to ja... […]*
*Kriegsgefangenenpost*
*– to brzmi jak tajemnica,*
*To pociągów daleki świst,*
*To czekanie na Twój list.*

To autentyczna piosenka z czasów okupacji. Tekst napisał w grudniu 1939 więzień oflagu w Weilburgu nad Lahnem, Andrzej Nowicki; jego kolega z obozu dodał muzykę, a inny kolega zaśpiewał w obozowej świetlicy. Wkrótce piosenka przedostała się do okupowanego kraju, ale gdzieś po drodze, a może w czasie przepisywania i kolportowania, zaginęły nuty. Młody kompozytor Andrzej Markowski skomponował własną muzykę do słów Nowickiego. Piosenka, w rytmie smutnego, wolnego tanga, była wykonywana na konspiracyjnych koncertach, m.in. w Lublinie i Warszawie. Markowski, można by rzec, przewidział

▲ **Sława Przybylska**

▲ **Claudia Cardinale jako Sandra**

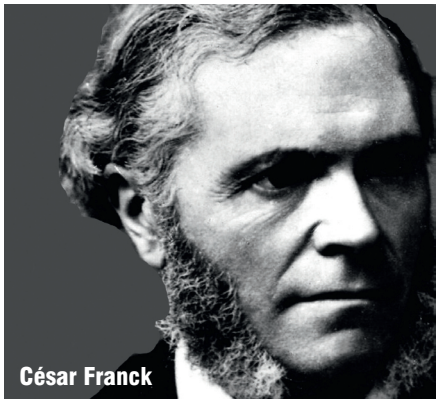
swoją przyszłość, bowiem po powstaniu warszawskim sam wylądował w oflagu, w Murnau.

Melancholijna interpretacja Sławy Przybylskiej wprawia Piszczyka w nastrój zadumy, jednak wcale nie nad losem jeńców i ich osamotnionych, bezradnych rodzin. Piszczyk, który w trakcie trwania piosenki zdążył przekazać Jelonkowi plik banknotów i wypić kawę, roztkliwia się nad samym sobą: „Poczułem się bohaterem opiewanym w pieśniach".

Pora wyjaśnić, że Piszczyk swój krótki pobyt w stalagu zawdzięczał przypadkowi. Nie objął go pobór do wojska przed kampanią wrześniową 1939 roku; nie zdążył też zacząć nauki w szkole oficerskiej. Zdążył tylko, dumny jak paw, przymierzyć mundur w opuszczonym budynku uczelni i jako przebieraniec trafił do obozu razem z rzeczywistymi uczestnikami walk. W stalagu został zdemaskowany przez innych jeńców jako fantasta i przypuszczalny kapuś, ale w okupowanej stolicy, aby zaimponować dziewczynom, mógł swoje obozowe rzekome cierpienia podsumować jednym słowem: „Kriegsgefangenenpost". I pewnie chodziłby dalej, sycąc swą pychę wspomnieniem zasłyszanej piosenki, gdyby nie powtórna demaskacja w środowisku konspiracyjnym.

Z punktu widzenia dalszych losów Piszczyka, kawiarniana piosenka nabiera ironicznej wymowy, podobnie jak soundtrack Krenza. Różne idiomy muzyczne

▲ **Andrzej Markowski (z lewej) z Krzysztofem Pendereckim**



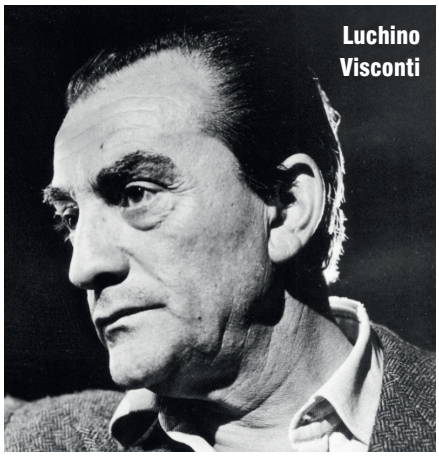
César Franck

i niezmienny efekt ironii – na tym polega przewrotność i wielkość Munka.

## Widmo dźwiękowe

W filmografii reżysera „Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy" (1965) stanowią zapowiedź późniejszego o cztery lata arcydzieła „Zmierzch bogów". Czarno-biały, kameralny dramat opowiada o dwóch dniach z życia arystokratycznej rodziny z miejscowości Volterra pod Florencją. Sandra, po kilku latach nieobecności, przyjeżdża wraz z mężem, amerykańskim dyplomatą, do domu, aby uczestniczyć w uroczystym odsłonięciu pomnika ku czci jej ojca, zabitego w Auschwitzu wybitnego uczonego, antyfaszysty. Być może wizyta w Volterze przebiegłaby gładko i spokojnie, gdyby nie zbudziły się upiory przeszłości. Stało się to w przeddzień przyjazdu Sandry i Andrew, na przyjęciu w ich apartamen-

cie w Genewie. W pierwszej scenie filmu, wśród gwaru banalnych wielojęzycznych konwersacji, wynajęty pianista nonszalancko plumka nastrojowe szlagiery, aż niespodziewanie zaczyna grać kompozycję Francka. Sandra zamiera. Mąż sądzi, że spodobała się jej muzyka, więc prowadzi ją do fortepianu. Ale na twarzy kobiety nie widać zachwytu czy choćby ciekawości; jedynie maskę przerażenia. Tu scena się urywa, a w następnym ujęciu (małżonkowie odpoczywający po wyjściu gości) nie ma muzyki. Dalszą część dzieła Francka słychać na napisach początkowych, w bezdialogowej sekwencji jazdy samochodem do Florencji. Kiedy Sandra wchodzi do pałacu, znów rozbrzmiewa fragment utworu i widz odnosi wrażenie, że gra ktoś za drzwiami pokoju, ale okazuje się, że domniemany pianista gra w głowie Sandry. Kilkanaście „wejść" utworu rozszerza przestrzeń narracji o to, co nie-


Luchino Visconti

wypowiedziane słowami. Franck mówił o tej muzyce: „gra cieni i świateł" i tak też Visconti przeplata fragmenty dramatyczne z lirycznymi, wykorzystując w sumie większość tekstu nutowego. Poznajemy samotność Sandry po śmierci ojca, opuszczenie córki (i syna) przez matkę, która szybko wyszła powtórnie za mąż, co dziewczyna uznała za zdradę ojca (po latach oskarżyła matkę wręcz o zadenuncjowanie ojca faszystom). Poznajemy wreszcie prawdę o kazirodczej miłości Sandry i jej brata, o tłumionej pokusie, by teraz wskrzesić płomienne uczucie nastolatków, którzy w zakazanej bliskości ukryli się przed bezdusznym światem.

Koniec filmu jest wyznaczony przez słowo „Amen" na ekranie i, zza kadru, przez ostatni akord utworu Francka. Poza sceną otwierającą film jeszcze tylko w jednym momencie muzyka wypływa z „naturalnego" źródła. Sandra odwiedza matkę, która po załamaniu psychicznym odbywa rekonwalescencję w malowniczej ustronnej willi. Kiedy wchodzi do pokoju, matka zapamiętale gra końcową część Fugi, a po finałowych dźwiękach natychmiast zaczyna Preludium. Żadnym słowem lub gestem nie wita córki, ale obecność Sandry wyraźnie ją dekoncentruje. Myli palce, rozpaczliwie wali pięściami o klawiaturę, drze nuty. Wystraszona Sandra mówi: „Jutro są urodziny ojca". Tu scena się urywa i nie wiadomo, czy kobiety dalej rozmawiały, czy matka znów usiadła przy fortepianie. Dowiadujemy się jednak, skąd Sandra zna „Prélude, Chorale et Fugue" i dlaczego tak silnie na to reaguje.

Zdaniem sławnego pianisty Alfreda Cortota „Prélude, Chorale et Fugue" (1884) Césara Francka należy do dziesiątki najważniejszych kompozycji fortepianowych. Luchino Visconti wykorzystał ten utwór jako coś więcej niż oprawę muzyczną „Błędnych gwiazd Wielkiej Niedźwiedzicy". Właściwie uczynił go widmowym

▲ Lubow Polechina i Tamara Makarowa jako Olga i Elena

▶ „Trzecia córka" – plakat

bohaterem filmu, z tym, że mamy do czynienia nie z widmem wzrokowym, a dźwiękowym. Początkowo Visconti chciał wybrać sonatę „Les Adieux" Beethovena, którą znał jeszcze z dzieciństwa, gdyż matka grywała ją przed powiedzeniem synkowi dobranoc. Może uznał, że osobiste wspomnienia, związane z sonatą Beethovena, zostaną zdeformowane przez opowiedzianą w filmie szokującą historię?

## Od pawany do hopaka

W rosyjskim filmie „Trzecia córka" (1974, reż. Siergiej Gierasimow) dwie krótkie sceny muzyczne – trzy- i dwuminutowa – odkrywają nowe cechy bohaterów i charakteryzują relacje między nimi.

Instruktorka tańca, niespełniona baletnica Elena Wasiliewa, ma męża hipochondryka i frustrata. Jej dorastające rozwydrzone córki noszą imiona Gala i Ania, na cześć legendarnych rosyjskich primabalerin, Ułanowej i Pawłowej, ale dziewczyny tańczą tylko w amatorskim zespole, prowadzonym przez matkę. Do domu Eleny w Moskwie przychodzi dwudziestoletnia Olga, wychowanka domu dziecka w Swierdłowsku. Twierdzi, że Elena jest jej biologiczną matką, ponieważ jej adres widnieje w dokumencie o zrzeczeniu się praw rodzicielskich. Okazuje się, że zaszła pomyłka, ale dobroduszna Elena w czasie kilkudniowego pobytu Olgi w Moskwie opiekuje się nią. Zaprasza ją na próbę w domu kultury. Kiedy młodzi tancerze ćwiczą podstawowe figury baletowe i układ barokowej pawany, Elena wygłasza mądre komentarze. Przed Olgą może popisać się wiedzą i brylować jako baletowy autorytet,

▲ Pawana pozorów

pedagog i choreograf. Dzięki obecności Olgi na próbie, Elena czuje się podziwiana i doceniona – taka reakcja z pewnością nie spotka jej ze strony własnych córek.

Ale i Olga prowadzi swoją małą grę. Nie przyznaje się przed Eleną, że nie jest tanecznym laikiem. Dopiero tuż przed wyjazdem, kiedy nocuje w pokoju Gali i Ani, przyłącza się do ich tańca. W spontanicznym pokazie córki Eleny, nucąc i kląskając, parodiują eleganckie układy taneczne matki i zachowania kolegów z zespołu. Olga też wyskakuje z łóżka i zawadiacko, na ludowo, wywija hopaka. Wyjaśnia, że w amatorskim kółku tanecznym w Swierdłowsku brakuje mężczyzn, więc ona często przykleja wąsy i rusza w pląsy. Przez chwilę wydaje się, że rozpieszczone moskwiczanki i sierota z da-

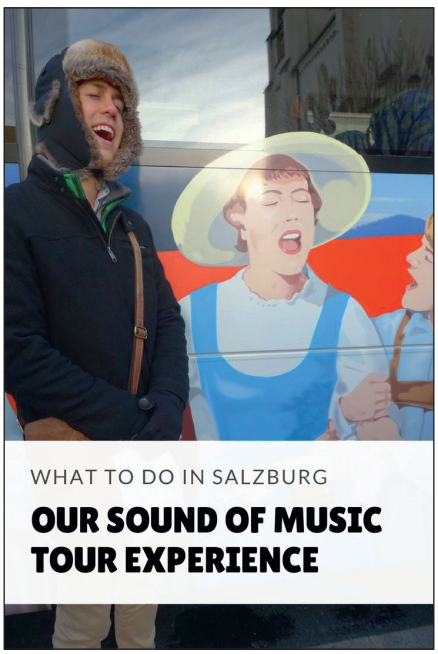
lekiej Północy wspólnie dobrze się bawią i rozumieją, ale to pozory. Na widok matki i ojca w drzwiach Gala i Ania tracą humor. Nie dają się namówić na powtórzenie popisu, chociaż wspólna zabawa dałaby chorej, zdezintegrowanej rodzinie szansę odnowienia więzi. Nazajutrz Olga wróci do Swierdłowska, do karmienia zwierząt, do szkoły wieczorowej, do kółka recytatorskiego i tanecznego, a Elena – do pracy, która przypomina jej o niespełnionych nadziejach, do nieszanujących jej córek i męża specjalnej troski.

## Autentyczna szarotka

Większość kinomanów zna scenę z filmu „Kabaret" (1972, reż. Robert Fosse), w której miły blondynek śpiewa w kawiarnianym ogródku o tym, jak pięknie jest żyć wśród pięknej przyrody, która daje człowiekowi wiarę, że „Jutro należy do mnie". Do sielskiej piosenki dołączają goście, kelnerzy i przechodnie, podnosząc ręce w geście hitlerowskiego pozdrowienia; dziesiątki gardeł ryczą butny hymn. W nieco wcześniejszym, również obsypanym Oscarami i bardzo popularnym musicalu „Dźwięki muzyki" (1965, reż. Robert Wise) jest jedna scena zbudowana na podobnym efekcie współuczestniczenia w wykonaniu niewinnej piosenki, ale w zgoła innej intencji wspólny śpiew rozbrzmiewa. Oto w Salzburgu, w Skalnej Ujeżdżalni Koni (to tu od prawie stulecia organizowany jest słynny festiwal artystyczny), tuż po Anschlussie odbywa się festiwal muzyki ludowej. Występuje na nim rodzina von Trappów – ojciec (emerytowany kapitan marynarki wojennej; antyfaszysta) ze świeżo poślubioną drugą żoną i siódemką dzieci. Trapp intonuje piosenkę „Edelweiss".

„Edelweiss" to po niemiecku „szarotka alpejska". „Edel" znaczy „szlachetny", „prawdziwy"; „weiss" – biały. Kiedy ta melodia pojawiła się w filmie po raz pierwszy, kapitan śpiewem wyrażał uczucie wobec przyszłej żony, dobrej, niewinnej dziewczyny. Teraz, na scenie, dla półtora tysiąca słuchaczy, kapitan przy akompaniamencie gitary śpiewa o Austrii, którą symbolizuje szarotka. Biały kolor z austriackiej flagi zbrukany został czarną swastyką. Publiczność stopniowo przyłącza się do Trappa. Milczą tylko widzowie w pierwszym rzędzie – to nazistowscy dygnitarze. Rozkaz aresztowania kapitana już wydano, ale dopóki nie zejdzie on ze sceny, dopóki słychać chór publiczności i dopóki pamiętana będzie chwila wspólnego śpiewania, trwa nadzieja dla Austrii.

▲ Prawdziwa rodzina Trappów




◀ Folder wycieczki śladami „Dźwięków muzyki"

▼ Christopher Plummer „śpiewa" o szarotce

Chyba nawet Austriacy uwierzyli, że „Edelweiss" to ich piosenka ludowa. A przecież skomponował ją Richard Rodgers do słów Oscara Hammersteina II, specjalnie dla odtwórcy roli kapitana Trappa w pierwszej broadwayowskiej inscenizacji musicalu. Był nim aktor i śpiewak Theodore Bikel, austriacki Żyd, który w 1938 wyjechał z kraju. W filmie Wise'a piosenkę „Edelweiss" śpiewa Bill Lee, ale na ekranie widzimy Christophera Plummera. Dubbing. Magia kina. Siła szarotki.

Tak oto w amerykańskich musicalach znalazły się dwie sugestywne sceny opisujące klimat narastającego nazizmu w Europie lat 30. XX wieku. „Dźwięki muzyki" zdobyły status filmu kultowego na świecie, a w Austrii – zostały włączone w narodową narrację o niezgodzie na Anschluss. W Salzburgu hasło „Dźwięki muzyki" oznacza jedną z największych atrakcji turystycznych miasta. Scenariusz filmu został oparty na libretcie broadwayowskiego musicalu z roku 1959, a to z kolei – na wspomnieniach Marii von Trapp. Rodzina Trappów rzeczywiście istniała, w 1938 roku wyemigrowała do USA, a dziś tradycje rodzinnego śpiewania kontynuują już wnuki pierwowzorów postaci ekranowych.

Hollywoodzki film kręcono w Salzburgu i okolicach. Dziś wśród 6,5 miliona miłośników Mozarta i festiwalu operowo-teatralnego, do Salzburga przyjeżdża 300000 turystów rocznie po to, aby odbyć wycieczkę autobusową lub rowerową śladem budowli i ogrodów zapamiętanych z filmu „Dźwięki muzyki". Można również iść na musical „Dźwięki muzyki" w wersji aktorskiej lub marionetkowej, po niemiecku i po angielsku. Władze Salzburga planują otwarcie muzeum „Dźwięków muzyki". Ale Mozartkugeln chyba mogą się czuć niezagrożone.