

Zaszyfrowane w dźwiękach... Muzyka w filmach Wojciecha Hasa

„Dla mnie film rodzi się z literatury i muzyki”.
Wojciech Jerzy Has

Wojciech Has – jeden z ważniejszych twórców polskiej szkoły filmowej – pytany o inspiracje podkreślał, że w jego pracy mają one dwa źródła: literaturę i muzykę. Trzynaście z czternastu filmów tego reżysera to adaptacje¹. Nastrój liryzmu i niepokoju, charakterystyczny dla wielu dzieł autora *Pętli*, kreowany jest dzięki powtarzającym się w nich motywom muzycznym. Najdobitniej świadczą o tym: *Pożegnania* (1958), *Wspólny pokój* (1959) czy *Rozstanie* (1960), do których muzykę i piosenki skomponował Lucjan Kaszycki. Wielokrotnie warstwa dźwiękowa „podpowiadała” reżyserowi konstrukcję obrazów. Tadeusz Sobolewski wskazywał, że w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) Has „operuje zmiennym tempem jak kompozytor”². W sposób teoretyczny, abstrakcyjny o związkach filmu ze słowem czy muzyką pisało już wielu badaczy, m.in. Marek Hendrykowski (*Słowo w filmie* z 1982 r.), Iwona Sowińska (*Dźwięki i obrazy* z 2001 r.). Nikt jednak nie zajął się „pokrewieństwami” sztuki ruchomych obrazów innego rodzaju, i na konkretnym przykładzie, a mianowicie fascynacjami muzycznymi autora *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), i ich rezonans w zrealizowanych przez niego projektach. To dobry moment, żeby powrócić do tego za-

¹ Zob. K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1969; I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie. Filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008; M. Maroń, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Hasa*, Kraków 2009.

² T. Sobolewski, *Reżyser z Krakowa. O filmach Wojciecha Hasa*, „Film” 1978, nr 23, s. 4.

pomnianego tematu, tym bardziej że znajomi Hasa wielokrotnie wspominali go jako melomana. Podobno reżysera zachwycała muzyka klasyków, np. Wolfganga Amadeusza Mozarta, a także interesowały utwory popularne czy rytmy latynoamerykańskich tańców³.

Muzyka w filmie jest jednym z elementów ścieżki dźwiękowej⁴. Trzeba pamiętać jeszcze o efektach dźwiękowych, słowie mówionym, pisanym czy śpiewanym, a w końcu... ciszy. Kompozycja instrumentalna może być ponadto elementem akcji filmu lub tylko uzupełnieniem obrazu. W przypadku twórczości reżysera z Krakowa warstwa brzmieniowa jest niezwykle ważna dla przekazu wizualnego, bo wyraźnie uznakowiona⁵. Gdy pisze się o muzyce w twórczości Hasa, ważne jest więc przede wszystkim rozpoznanie jej znaczenia, funkcjonowania w relacji z innymi znakami: językowym i wizualnym, a ostatecznie w samym komunikacie na linii: nadawca i odbiorca. Można nawet wskazać niewidoczny, ale „słyszalny”, już w pierwszym odbiorze rozpad tej twórczości na dwa nurty. Pierwszy – związany z filmami kameralnymi, w których prym wiodą utwory Lucjana Kaszyckiego. Drugi – na który składają się wielkie dramaty kostiumowe z kompozycjami: Krzysztofa Pendereckiego, Jerzego Maksymiuka czy Wojciecha Kilara.

*Między słowem
a dźwiękiem...
Piosenki w filmach Hasa*

Pisząc o piosenkach w twórczości autora *Pożegnań*, trzeba rozpocząć od przypomnienia wielokodowości przekazów tego rodzaju, synergii słowa, dźwięku i – jeżeli wykonanie utworu wokalnego jest elementem akcji – także gestu⁶. Ponadto jest to przekaz należący do kultury masowej. Zazwyczaj utwory śpiewane, podobnie jak muzyka, w tworzyw filmowym wykorzystywane są na dwa sposoby: transcendentny i immanentny (por. muzyka diegetyczna i niediegetyczna). Ważne jest miejsce ich wykorzystania w akcji czy warstwie narracyjnej. Istotną informacją jest też ta, która pozwala nam określić: czy mamy do czynienia z muzyką oryginalną (skomponowaną na potrzeby konkretnego filmu), czy reżyser zdecydował się wykorzystać fragmenty znanych kompozycji.

Wielu filmoznawców rozbudowywało zakres zadań, jakie może spełniać muzyka w filmie. Raymond Spottkswoode wymienił ich aż siedem:

- a) imitowanie dźwięków natury (*mimesis* brzmieniowe),
- b) ilustrowanie, a więc zastępowanie lub dopełnianie widzialnego (konkretyzacja, suplementyzacja),

³ Zob. J. Has, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, w: *idem, Życie w drugim planie*, Warszawa 2010, s. 68.

⁴ Zob. I. Sowińska, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.

⁵ Zob. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.

⁶ Zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983; S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.

- c) wywoływanie, czyli odwoływanie się – w sposób aluzyjny – do konkretnych treści (por. *addycja*),
- d) komentowanie tego, co widoczne na ekranie (zob. *transmutacja* znaczenia),
- e) kontrastowanie polegające na wprowadzaniu dysonansu na styku: dźwięk–dźwięk lub obraz–dźwięk (por. m.in. ironiczność w muzyce),
- f) dynamizowanie poprzez rytmizację przekazu filmowych treści,
- g) syntetyzowanie przekazywanych sensów czy emocji dzięki wprowadzeniu *leitmotiwu*⁷.

Funkcje piosenki w sztuce ruchomych obrazów są wielorakie. Może ona ilustrować przebieg zdarzeń (zob. ilustracja pleonastyczna – nie tylko wypełnia czas, ale przede wszystkim „nadbudowuje” nad obrazem, dźwiękiem nowe znaczenia, zwielokrotnia, wzmacnia ich sens)⁸. Utwór wokalny może być nosicielem pewnej idei, np. patriotyzmu. Najczęściej jednak pełni funkcję podrzędną, estetyczną, wprowadzając odpowiednią aurę emocjonalną, tworząc nastrój, który przygotowuje widza do odbioru konkretnych treści.

Piosenki w sztuce ruchomych obrazów Wojciecha Hasa uzasadniają znaczenie tytułu, np. w *Pożegnaniach* czy *Rozstaniu*. Bardzo często też wyjaśniają akcję poprzez odwołanie do wydarzeń znanych z warstwy fabularnej (*Pętle*, *Rozstanie*, *Jak być kochaną*). Komentują oglądane sceny (*Pętle*, *Wspólny pokój*). Stają się doskonałym kontrastem wobec tego, co dzieje się w filmie (*Złocie*, *Jak być kochaną*). Dookreślają stan uczuć bohatera, np. w *Pętli* i *Jak być kochaną*. Informują o czasie i miejscu akcji, np. we *Wspólnym pokoju* i *Rozstaniu*. Podkreślają nastrój, tonację emocjonalną całego przekazu, np. *leitmotiv* w *Pożegnaniach*. Łączą poszczególne obrazy tego samego reżysera, np. *Pożegnania* i *Rozstanie*, *Wspólny pokój* i *Rozstanie*, *Wspólny pokój* i *Pożegnania*, a także różnych artystów tworzących w tym samym czasie: Wajda – Has. W końcu zapowiadają lub powtarzają filmową konstrukcję (film „rozpisany na takty”)⁹.

* * *

Wojciech Has w interesujący sposób wykorzystał piosenki w pięciu wczesnych filmach, realizowanych od 1958 do 1962 r.: *Pętli* (1958)¹⁰, *Pożegnaniach* (1958), *Wspólnym pokoju* (1959), *Rozstaniu* (1960), *Złocie* (1961) i *Jak być kochaną* (1962). Ma to uzasadnienie w biografii reżysera i czasie powstania tych adaptacji. Pierwszy kontekst wiązać należy z fascynacją twórcy związkami słowa i muzyki. W twórczości krótkometrażowej autora *Rękopisu znalezionej w Saragossie* – przede wszystkim w *Harmonii* (1946/1947), *Ulicy Brzozowej* (1947) czy *Moim mieście* (1950) – obecny jest motyw gry na akordeonie i wie-

⁷ Por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 336.

⁸ W *Pętli* zacytowane piosenki opowiadają o przeszłości (scena w kawiarni), opisują obecną sytuację (scena w pubie) czy przepowiadają przyszłość (scena w kawiarni).

⁹ Zob. J. Michałowska, *Chanson triste. O „Pożegnaniach” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21-22 i G. Stachówna, *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27.

¹⁰ W nawiasach podaję daty polskich premier filmów.

le scen przedstawiających muzyków i śpiewaków podwórkowych¹¹. Drugim wyróżnikiem jest tradycja polskiej szkoły filmowej – formacji artystycznej, dla której jednym z priorytetów było umieszczanie filmu w kontekście szeroko pojętej kultury: literackiej, plastycznej czy muzycznej. Warto przypomnieć, że szereg piosenek zacytowano w najważniejszych z nich, np. *Popiele i diamenty* Andrzeja Wajdy, *Eroice* Andrzeja Munka i wielu innych¹². Te dwie perspektywy pozwalają przyjrzeć się poszczególnym adaptacjom Hasa raz jeszcze.

W debiutanckiej *Pętli* odnajdziemy aż sześć fragmentów znanych piosenek, które dopełniają semantycznie najważniejsze sceny filmu. Świadczy o tym choćby epizod w kawiarni. Kuba spotyka tam Krystynę, swoją dawną miłość. Reżyser wykorzystał w tym miejscu utwór rozpoczynający się od słów: „weź nożyczki i odetnij drut...”. Słyszymy go w scenie, w której dwóch muzyków przygotowuje wieczorny występ. Słowa te zapowiadają dalszą część akcji: samobójczą śmierć głównego bohatera¹³. Następny muzyczny cytat rozpoczyna fraza: „to musi być cudowna rzecz być z tobą tak we dwoje”. Tym razem jest to sentymentalne wspomnienie tego, co było kiedyś. Dawni kochankowie wspominają dobre czasy. Kolejna piosenka, pt. *Miłość Ci wszystko wybaczy* Henryka Warsa do słów Juliana Tuwima, to przedwojenny szlagier, wielokrotnie cytowany w starych filmach, pierwotnie wykonywany przez Hannę Ordonównę w filmie *Szpieg w masce* z 1933 r. Tym razem utwór wprowadzony został w nieco ironicznym stylu i uzasadnia losy zwaśnionych kochanków. W podobny sposób Has sfunkcjonalizował użycie fragmentu tanga *Już nigdy* Jerzego Petersburskiego do słów Andrzeja Własta. Informował on ponadto o emocjonalnym zdystansowaniu, cynizmie Kuby, który z politowaniem przypominał sobie młodzieńcze fascynacje.

Miłość Ci wszystko wybaczy,
smutek zamieni Ci w śmiech.

Miłość tak pięknie tłumaczy:
zdradę i kłamstwo, i grzech.

Choćbyś ją przeklął w rozpacz,
że jest okrutna i zła.

Miłość Ci wszystko wybaczy,
bo miłość, mój miły, to ja.

Jeśli pokochasz tak mocno jak ja,
tak tkliwie, żarliwie, tak wiesz,

¹¹ Na marginesie warto przypomnieć, że w czasie realizacji krótkich filmów Has współpracował z następującymi kompozytorami: Henrykiem Swolkieniem (*Ulica Brzozowa*), Zygmuntem Wiehlerem (*Harmonia*), Witoldem Krzemińskim (*Moje miasto*).

¹² O ich połączeniu opowiadał m.in. kompozytor autora *Szyfrów*, Lucjan Kaszycki (*Pożegnania, Wspólny pokój, Rozstanie, Złoto, Jak być kochaną*) w filmie dokumentalnym Grzegorza Jankowskiego i Jacka Szczerby *Jabłko o „Pożegnaniach”* (1999).

¹³ Po powrocie do mieszkania Kuba wrywa kabel telefoniczny ze ściany i to właśnie na nim się wiesza.

Do ostatka, do szalu, do dna,
to zdradzaj mnie wtedy i grzesz.

Bo miłość Ci wszystko wybaczy,
smutek zamieni Ci w śmiech.

Miłość tak pięknie tłumaczy:
zdradę i kłamstwo, i grzech.

Choćbyś ją przeklął w rozpacz,
że jest okrutna i zła.

Miłość Ci wszystko wybaczy,
bo miłość, mój miły, to ja”.

„Patrzę na twoją fotografię,
którą dziś przysłałeś mi
i wypowiedzieć nie potrafię
męki tych ostatnich dni.
Dziś przebolełam już,
wszystko zapomniałam już,
wszystko rozumiałam i wiem...

Już nigdy nie usłyszę kochanych twych słów!
Już nigdy do mych ust nie przytulę cię znów...
Na zawsze pozostaną dni smutku i mąk,
nie oplecie pieścizotą mnie w krąg biel twoich rąk już nigdy!

Już nigdy! Jak okrutnie dwa słowa te brzmią...
Już nigdy nie zobaczę twych oczu za mgłą...
Odszedłeś, jakże trudno pogodzić się z tem,
że nie wrócisz ni nocą, ni dniem, myślą ni snem, już nigdy...

Czy można samym żyć wspomnieniem,
echem twych najdroższych słów?
Byłeś mi wszystkim, jesteś cieniem tego,
co nie wróci już.
Żegnaj, kochany mój
i niezapomniany mój,
sercem miłowany mój śnie...

Następna piosenka zostaje zacytowana w scenie rozgrywającej się na posterunku milicji. Główny bohater trafia doń po kłótni z przydrożnymi robotnikami. Spotyka tam starego alkoholika, niejakiego Rybickiego, śpiewającego *Andaluzję*. Tym razem reżyserowi zależało na przywołaniu społecznego kontekstu: wieczór po pracy obowiązkowo kończył się zakrapianą alkoholem zabawą. Smutek i ironia – to dwie emocje, które należy wiązać z tym muzycznym cytatem. Zapowiada on powtarzalność losów bohaterów tego filmu, Kowalskiego i Kuby. Jest też dalekim echem rozdwojenia głównego bohatera w późniejszych filmach tego twórcy, np. *Rękopisie znalezionym w Saragos-*

sie (1964). W warstwie fabularnej *Pętli* jeszcze tylko w scenie rozgrywającej się w barze „Pod Orłem” Has wprowadził piosenkę *Dzień jak co dzień* i wykonującą ją postać akordeonisty¹⁴. Tym razem reżyserowi zależało na pokazaniu przygnębiającej codzienności, która oślepia i pesymizmu, który otwiera oczy. Paradoksalnie połączenie tych dwóch stanów pozwala głównej postaci doznać stanu iluminacji.

W drugim pełnometrażowym filmie, pt. *Pożegnania* (1958), Has wykorzystał kolejny szlagier: *Pamiętasz była jesień* Lucjana Kaszyckiego do słów Andrzeja Czekalskiego i Ryszarda Plucińskiego. Utwór wykonała Sława Przybylska, ale na ekranie pojawiła się aktorka Anna Łubieńska. Występ wokalny włączony został do sceny rozgrywającej się w kawiarni. Subtelnie dopełnia on pierwsze spotkanie Lidki z Pawłem. Wprowadza aurę na poły sentymentalną, na poły ironiczną. Można powiedzieć – iście Dygatowską, a więc pełną dramatycznego puentowania i werbalno-myślowych elips.

Pamiętasz była jesień
mały hotel *Pod różami*, pokój numer 8
staruszek portier
z uśmiechem dawał klucz
na schodach niecierpliwie
całowałaś po kryjomu moje włosy
czy więcej złotych liści było
czy Twych pieśczoł miły
dzisiaj nie wiem już.

Odszedłeś potem nagle drzwi otwarte
liść powiewem wiatru padł mi do nóg
i wtedy zrozumiałam – to się kończy
pożegnania czas już przekroczyć próg.

Pamiętasz była jesień
pokój numer 8, korytarza mrok
już nigdy nie zapomnę hoteliku *Pod różami*
choć już minął rok.

Kochany wróć do mnie
ja tęsknię za Tobą
i nich rozstania, kochany
nie dzielą nas już.
Pociągi wstrzymać
niech nigdy już listonosz
złych listów nie przynosi
pod hotelik róż”.

Trzecim filmem w dorobku Hasa był *Wspólny pokój* z 1959 r., w którym reżyser wykorzystał aż trzy fragmenty wokalne, m.in. z popularnej piosenki neapolitańskiej *O sole mio* (*Moje słońce*), którą wykonuje sąsiad mieszkańców „tytułowego” pokoju

¹⁴ To wyraźne nawiązanie do filmów krótkich tego reżysera, przede wszystkim *Harmonii* i *Ulicy Brzozowej*. Pojawia się w nich refiguracja postaci akordeonisty z *Pętli*.

tylko w piękne, słoneczne dni¹⁵. Jest to wtręt o wyraźnie żartobliwym charakterze. Drugą piosenką jest rozpoczynająca się od słów *Czy wiesz, że kwitnie jaśmin* kompozycja z muzyką Lucjana Kaszyckiego i słowami Ludwika Jerzego Kerna. Utwór ten wykorzystany jest w scenie, w której Lucjan wspomina byłą dziewczynę, lata młodzieńcze, rozkwitanie i dojrzewanie do pierwszych uczuć. Najmniej wyeksponowana w warstwie fabularnej jest *Ballada podwórkowa* (słowa: Tadeusz Śliwiak), która przywołuje w pamięci tożsame sceny z krótkich filmów tego reżysera, np. *Harmonii*. Zaświadcza ona o nieustannej fascynacji autora *Pętli* sztuką kuglarzy, która z czasem przeistoczyła się w jego wiarę w magię sztuki. Polegała ona na zdolności przenoszenia potencjalnych odbiorców do innej rzeczywistości.

W 1960 r. Has zrealizował, na podstawie opowiadania Jadwigi Żylińskiej, film pt. *Rozstanie*. Ponownie w ścieżce dźwiękowej słyszymy sporo fragmentów wokalnych. Rozpocząć trzeba od utworu *Piosenka o wieczornym gościu* do muzyki Lucjana Kaszyckiego i słów Ludwika Jerzego Kerna. Jest to cytat użyty początkowo niezależnie od widocznej na ekranie akcji. Dopiero z czasem przekonujemy się, że staje się on lapidarną opowieścią o głównym bohaterze – Olku, który okazuje się owym wieczornym gościem dla Magdaleny. Piosenka stanowi ponadto klamrę kompozycyjną, zamykającą ważny etap – młodość – w życiu kobiety. W tej ekranizacji reżyser z Krakowa raz jeszcze nawiązał do znanego szlagieru *Pamiętasz była jesień*, tworząc tym samym niewiódzcy od razu związek między dwoma filmami: *Pożegnaniem* i *Rozstaniem*.

Więc wejdź, skoro przyszedłeś już
cóż ci powiedzieć mam, po tylu dniach...
To nic, że nie przyniosłeś róż
zaraz herbatę dam,
nie można przecież rozmawiać w drzwiach.

Rondo kapelusza całą ci zasłania twarz
czemu się nie ruszysz, czemu tak się prosić dasz?
Ręce ci się trzęsą, żebyś się uśmiechnął choć
Stać tak nie ma sensu – no chodź...

Czy wiesz, że dymi piec
że nasz kot zbił lustro kogoś dnia,
że Twój pies całymi dniami
czekał tutaj pod drzwiami
tak samo smutny jak ja...

Tak to na mnie spadło
że aż jakoś dziwnie mi
Zgaś to duże światło
i na łańcuch zamknij drzwi
i siądź w starym fotelu swym
Pewnie gdzieś leży tam gazeta twa...

¹⁵ W *Złocie* (1961) także słyhać tylko przez chwilę fragment tej pieśni do słów Giovanniego Capurro i z muzyką Eduarda di Capui i Alfreda Mazzucchiego *O sole mio* (1898). Ten związany z akcją wtręt i tym razem funkcjonuje w filmie jako żart muzyczny.

Pal, pal, mnie nie przeszkadza dym
zaraz herbatę ci dam
a ty tymczasem pogłaszcz psa.

Has wykorzystał w adaptacji ponadto fragmenty pieśni stylizowanych na utwory kubańskie. W ten sposób w 1960 r. ujawnił swoją fascynację egzotyką, która w całej pełni wyeksponowana została w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, a następnie w *Osobistym pamiętniku grzesznika... czy Niezwykłej podróży Baltazara Kobera*. Ostatni cytat muzyczny w *Rozstaniu* to fragment występu wokально-tanecznego zespołu ludowego z miasteczka, z którego wyjeżdża główna bohaterka, Magdalena. To migawkowe ujęcie przywodzi na myśl film dokumentalny Hasa *Nasz zespół z 1952 r.*, będący w części relacją z występów na festiwalu muzyki ludowej.

Po raz ostatni duet Has-Kaszycki zdecydował się wykorzystać piosenki w kameralnym dramacie *Jak być kochaną*. W kawiarni, w której po wojnie spotykają się główni bohaterowie, inni zebrani nucą żołnierską pieśń *Czerwone maki* do muzyki Alfreda Schütza i słów Feliksa Konarskiego. Po raz pierwszy w filmie piosenkę tę wykorzystał w *Popiele i diamentach* Andrzej Wajda. U Hasa staje się ona „nosicielką” idei patriotyzmu, ale – w kontekście wypowiedzi Felicji o poświęceniach i „niepotrzebnej bohaterzczyźnie” – użyta zostaje nieco ironicznie¹⁶.

W *Lalce* Has zacytował dwa utwory wokalne: pieśń religijną *Ludu mój ludu*, ze słowami: „... cóżes ty uczynił”, wykonywaną w kościele w czasie kwesty, i pieśń biesiadną *W zielonym gaju*, śpiewaną przez Rzeckiego w przedostatniej scenie filmu. Pierwsza na zasadzie dysonansu dopełnia scenę spotkania Wokulskiego z bogatymi kobietami, a następnie z młodą prostytutką. Druga charakteryzuje nieco dzieciinną postać staroego subiekta.

W *Nieciekawej historii* reżyser zdecydował się odwołać do znanej studenckiej pieśni pochwalnej *Gaudeamus igitur*. Jej fragment nuci woźny uniwersytecki profesorowi. Scenie tej towarzyszy dźwięk miejskiego zegara, który w „zaszyfrowany” sposób odsyła do idei młodości, której przeżycie wiąże się z nauką i poświęceniem. W *Pismaku* Has wykorzystał chóralny śpiew więźniów do słów *Roty*: „Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród” oraz radosne pieśni Cyganów w scenie rozgrywającej się na polanie w czasie pikniku. W późniejszych filmach autora *Pętli* pojawiają się jedynie deklamacje przy akompaniamencie gitary (melorecytacje), np. w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (Cygan Avadoro) i *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* (Rosa). Reżyser nie zdecydował się na wprowadzenie cytatów utworów wokalnych w takim wymiarze jak w latach 1958-1962. Wiązać to można z innym podejściem do sztuki filmowej (decyzja o odejściu od kameralności), zainteresowaniem odmiennymi tekstami literackimi, nowym gronem współpracowników, a przede wszystkim historycznym czasem polskiej szkoły filmowej.

¹⁶ W oryginalnej kompozycji L. Kaszyckiego do tego filmu I. Sowińska dopatrzyła się ponadto tematu Odetty z *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego, który jej zdaniem został wykorzystany w wyraźnie ironicznej funkcji. Nie chodzi jednak o dokładny cytat, ale inspirację (zob. I. Sowińska, *Przed nową zmianą*, w: *Polska muzyka filmowa*, Katowice 2006, s. 250).

Muzykę oryginalną do filmów autora *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) skomponowali m.in.: Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar i Jerzy Maksymiuk. Te wielkie osobowości polskiej i światowej muzyki same w sobie warte są uwagi. Baird na przykład był w latach 60. niezwykle cenionym kompozytorem muzyki filmowej. To on stworzył oryginalną warstwę brzmieniową do *Pętli* – debiutu pełnometrażowego Hasa¹⁷. Charakterystyczne elementy kompozycji tego artysty to emocjonalizm, formalna dyscyplina, ale i spontaniczność czy nawiązanie do romantyzmu (inwencja melodyczna). Tadeuszowi Bairdowi chodziło o odnalezienie piękna poprzez staranny dobór barw dźwiękowych, posługiwanie się szeroką melodyką, zmienność tempa itp. W jego twórczości słychać dalekie echa inspiracji kompozycjami Chopina, Schuberta, Mahlera, Berga i wielu innych. W wywiadach kompozytor podkreślał, że jego twórczość wiąże się silnie ze stanem emocji¹⁸. Wszystkie elementy ścieżki dźwiękowej *Pętli* potwierdzają, przetwarzają czy wzmacniają uczucia, które towarzyszą Kubie. Należą do nich: gra na skrzypcach, odgłos kroków na schodach, zamykanie drzwi, natarczywy dźwięk telefonu i wiele innych. Między nimi wprowadzona jest oryginalna kompozycja orkiestrowa, która przydaje tej wizji dramaturgii i głębi. W chwilach, w których akcja filmu zostaje na chwilę zawieszona, np. w czasie podejmowania przez głównego bohatera decyzji, takich jak: wyjście z domu, odejście z miejsca wypadku tramwajowego, udanie się do knajpy „Pod Orłem” czy ostatecznie decyzja o samobójstwie, kompozycja oryginalna staje się słyszalna, a więc wysuwa się na pierwszy plan. Nie jest tylko tłem dla akcji filmu, ale wręcz tę akcję zastępuje. Muzyka wypełnia czas pusty, w którym jeszcze nic się nie dzieje, ale za chwilę ma się wydarzyć.

W adaptacji opowiadania Hłaski można wyodrębnić kilka scen, w których muzyka orkiestrowa zostaje sfunkcjonalizowana. Do najważniejszych należą:

- a) początek filmu i jego zakończenie – możemy w tym przypadku mówić o swoistej muzycznej pętli. Powtórzenie tego samego motywu podobnie jak cały szereg elementów wizualnych zapowiada tragiczny koniec – samobójstwo Kuby,
- b) wyjście Krystyny z mieszkania głównego bohatera po godzinie 8.00. Tym razem oryginalna kompozycja podkreśla dramatyczny i tragiczny aspekt oczekiwania na ukochaną,

¹⁷ Po tym udanym spotkaniu z autorem *Pożegnań* Baird skomponował muzykę też do takich filmów, jak: *Kamienne niebo* Ewy i Czesława Petelskich z 1959 r., *Lotna* Andrzeja Wajdy z tego samego roku, *Spóźnieni przechodnie* Jana Rybkowskiego z 1962 r., *Pasażerka* Andrzeja Munka z 1963 r. i wielu innych. W 1994 r. wytwórnia Olimpia wydała płytę z utworami T. Bairda, które wykorzystano w filmach Munka, Petelskich i innych reżyserów. Wydawcy nie zdecydowali się umieścić na niej kompozycji debiutanckiej, tj. do filmu *Pętla*.

¹⁸ W tej konstatacji należy rozpoznać typową dla pierwszej kompozycji filmowej ekspresyjność muzyki, która miała polegać na próbie oddania stanu wewnętrznego głównego bohatera. I. Sowińska z kolei wskazywała na wyraźne inspiracje Bairda współczesnością. Por. I. Sowińska, *Jazz: muzyka w czasie teraźniejszym*, w: *Polska muzyka filmowa, op. cit.*, s. 165. Zob. też B. Literska, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012.

- c) odejście Kuby z miejsca wypadku tramwajowego, w którym zginął jego znajomy. Muzyka Bairda stanowi tło monologu wewnętrznego, który dotyczy sytuacji samotnego człowieka w wielkim mieście. W podobny sposób muzyka wykorzystana jest w jednej z końcowych scen, w której leżącego na ulicy głównego bohatera znajduje dawny znajomy. Zestawienie patetycznej muzyki z sytuacją fabularną, a także oprawą scenograficzną (neon: „Paradis”), to wyśmienity przykład ironii.

Każdorazowo ten sam motyw muzyczny jest powtórzony przez inny instrument wiodący, np. skrzypce lub fortepian. Ale ważną funkcję w tym filmie spełniają także efekty akustyczne, np. osiem uderzeń zegara, dzwonek do drzwi, dźwięk skrzypiec dobiegający z sąsiedniego mieszkania, dzwonek telefonu, śmiech towarzyszy pijaństwa, deszcz itp. Są to sygnały dźwiękowe wyraźnie związane z motywem oczekiwania na powrót Krystyny. Spełniają one podobne funkcje, co klauzule w wierszu lub interpunkcja w języku. To dźwięki, które nieustannie, natrętnie przypominają bohaterowi i widzowi, że chodzi w tym filmie o czas. To samo zadanie spełnia cisza, która towarzyszy Kubie w jego opustoszałym mieszkaniu na początku i końcu filmu. Niezmałona niemal żadnym innym dźwiękiem muzyka towarzyszy scenie z potłuczonym obrazem *Oczekiwanie* Edgara Degasa. Wyciszenie efektów akustycznych i wyabstrahowanie dźwięków umożliwia kontemplację obrazu malarskiego w obrazie filmowym. Paradoksalnie warstwa wizualna staje się wtedy najważniejsza.

Kolejnym kompozytorem, z którym współpracował Has, był Krzysztof Penderecki. Dzięki niemu reżyser wszedł na drogę skierowaną ku tworzeniu arcydzieł z największymi mistrzami z poszczególnych dziedzin. W 1964 r. Penderecki tworzy eksperymentalną kompozycję do adaptacji prozy Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*. W 1966 r. obaj artyści spotkali się ponownie – tym razem przy filmie *Szyfry*. Na szczególną uwagę zasługuje ta pierwsza współpraca. Znany w tamtych latach ze swych skłonności do eksperymentowania kompozytor w swojej pracy przy filmie wykorzystał m.in. taśmę magnetofonową i syntezatory, które umożliwiały przetwarzanie instrumentalnych brzmień, głosów ludzkich czy po prostu dźwięków wydawanych przez różne przedmioty.

W kontekście kompozycji Pendereckiego napisanej na potrzeby filmu zauważono, że jego „muzyka nie tylko ustosunkowuje się do obrazu na zasadzie ograniczania lub nadawania określonego znaczenia stronie wizualnej, lecz wnosi wartości własne, nadbudowujące się niejako znaczeniowo nad obrazem”¹⁹. Tezę tę w pełni uzasadnia warstwa dźwiękowa stworzona do filmu Hasa. Wczesna, sonorystyczna twórczość Krzysztofa Pendereckiego była ciągłym poszukiwaniem nowych brzmień i barw muzycznych²⁰. Kompozytor często używał eksperymentalnych środków artykulacyjnych w instrumentach smyczkowych. Tworzył kompozycje, w których zatracano się poczucie granicy między muzyką, efektami akustycznymi czy słowami. Wielokrotnie podkreślano też „malarskość” jego kompozycji. Z drugiej strony – pojawiły się i głosy krytyczne, np. Iwona Sowińska pisała, że muzyka elektroniczna, która została wykorzystana przez

¹⁹ A. Chłopecki, *Penderecki i film*, „Kino” 1974, nr 12, s. 25-30. Zobacz też informacje o Krzysztofie Pendereckim w zbiorach Polskiego Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl).

²⁰ Zob. m.in. K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1998; M. Tomaszewski, *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Kraków 2004 i inne pozycje tego autora.

tego kompozytora w *Rękopisie*, jest dość słaba. W książce *Polska muzyka filmowa* czytamy: „Kompozycje elektronicznie generowanych dźwięków może i bywały akustycznie ciekawe, lecz kulturowo były niemal *nagie*, niezdolne do uruchomienia innych skojarzeń niż niezwykłość, obcość, czasem – niesamowitość. Jak na kino w ogóle – pisze Sowińska – to mało; jak na film będący adaptacją powieści Jana Potockiego – to prawie nic”²¹.

Czas powstania muzyki do *Rękopisu*, przypadający na okres eksperymentów tego kompozytora, poniekąd „słychać” w ścieżce dźwiękowej do *Rękopisu*. Dość wspomnieć o brzmieniach blachy do imitowania grzmotów, gwizdków, kawałków szkła i metalu pocieranych pilnikiem, grzechotek, dzwonek elektrycznych, piły, maszyny do pisania czy syreny alarmowej.

W *Rękopisie* brak chwytliwych *leitmotivów* czy sentymentalnych naleciałości. Krzysztof Penderecki jest przede wszystkim „inteligentnym, dowcipnym widzem”, który „względem intencji reżyserskich bywa przekorny, zaczepny i ironiczny”²². Dlatego, obok scenografii, to „muzyka jest tym środkiem, który tworzy z niego opowieść filozoficzną, a ustrzeża go przed cechami dreszczowca”²³. Piotr Kajewski zauważył w swojej ocenie, że mimo plastycznych walorów filmu Hasa bardzo wiele wyjaśnia w nim muzyka. Recenzentowi miesięcznika „Odra” chodziło przede wszystkim o zmienność nastroju, jej siłę sugestii. Krytyk pisał: „tam gdzie akcja jest poważna, muzyka ją wydrwiwa. Tam gdzie jest komediowa, dźwięk nadaje jej powagę”²⁴. W ten sposób konwencja została przełamana i ośmieszona. Wskazywano ponadto, że warstwa dźwiękowa *Rękopisu* ma charakter pastiszowy. Muzyka Pendereckiego jest parodią muzyki późnego baroku i klasycyzmu. Można w niej odnaleźć motywy przypominające kompozycje Vivaldiego, Beethovena (cytat fragmentu jego *Ody do radości*²⁵), Haydna czy wczesnego Mozarta. Dziś powiedzielibyśmy, że jest to czysty „remix” muzyki osiemnastowiecznej, dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej, na który nałożono jeszcze elektrycznie przetworzone dźwięki naturalne, np. kapiącej wody, szumu wiatru, błyskawic, końskiego galopu. Tak zmodyfikowane brzmienie dodatkowo dodaje tempa podróży Alfonsa, „rytmizuje obraz, nadaje mu trójwymiarowość (pogłos spadającego do studni wiadra)”²⁶. Pozostali krytycy dość lakonicznie pisali o muzyce w filmie Hasa. Właściwie problematyczne było jedynie wykorzystanie w *Rękopisie* – na początku i na końcu – cytatu z *IX Symfonii* Beethovena. Nie wszyscy – wskazując na historyczną niezgodność czasu jej powstania i wieku, w którym rozgrywa się akcja filmu – zrozumieli, że miał on spełniać funkcję ironiczną, „wyjaśnić rodzaj umowności dzieła”²⁷. Muzyczna klamra kompozycyjna świadczy o autorskim zdystansowaniu się, jest zaproszeniem do intertekstualnej gry w cytaty i nawiązania.

²¹ I. Sowińska, *Awangardowe dziedzictwo*, w: *Polska muzyka filmowa*, op. cit., s. 153-154. Por. też A. Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968, s. 103.

²² K.T. Toeplitz, *Rękopis znaleziony w Saragossie* (rec.), „Świat” 1965, nr 8, s. 13.

²³ M. Kornatowska, *...Lecz nie wiem, co się z nami stanie. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 26.

²⁴ P. Kajewski, *Męczące demony*, „Odra” 1965, nr 4, s. 73-75.

²⁵ Zob. I. Sowińska, *Awangardowe dziedzictwo*, op. cit., s. 154-159.

²⁶ K.T. Toeplitz, op. cit., s. 13.

²⁷ *Ibidem*, s. 13.

W kontekście *Rękopisu Hasa* możemy mówić zasadniczo o dwóch rodzajach kształtowania warstwy dźwiękowej w filmie: naturalistycznym (bicie zegara i dzwonów, wiatr, błyskawice, śpiew ptaków) i odrealniającym (pohukiwania, tajemnicze dudnienie, przetworzone elektronicznie echo). Szczególnie ten ostatni wariant jest wykorzystywany w interesujący sposób. Otóż fantasmagoryczna, oryginalna kompozycja Pendereckiego – podobnie jak scenografia – odrealnia wędrówkę Alfonsa, czyni ją bliższą sennym majakom. W scenach tych muzyka jest na przemian oszałamiająca, niepokojąca lub kojąca i prawie niesłyszalna. Wyraźnie różna stylistycznie w dwóch częściach filmu. W pierwszej bardziej nowatorska, stwarzająca nastrój grozy i niesamowitości (własne kompozycje Pendereckiego wykorzystywane są przede wszystkim w partiach fantastycznych). W drugiej bardziej tradycyjna, „budująca” klimat słonecznej Hiszpanii. W tych partiach filmu kompozytor często postępuje się też pastiszem czy cytatem muzycznym. Najczęściej przywoływanymi instrumentami są: fortepian, trójkąt, gitara, kastaniety itp. Penderecki wprowadza też śpiew chóru w czasie spotkania Avadora z Busquerosem. Charakterystyczne jest również to, że madryckim opowieściom Cygana – i w ogóle czynności opowiadania innych, powołanych przez niego bohaterów – towarzyszy monotonna melodia wygrywana na mandolinie. W ten sposób kompozytor odwołuje się do starej tradycji ustnych przekazów legend i baśni. Reżyser świadomie w pierwszej części filmu podporządkowuje następstwo obrazów wolnemu rytmowi montażowemu, który ma spełniać funkcję „hipnotyzerską”, wzmacniać wrażenie błędzenia. Natomiast w drugiej części tempo cięć montażowych wyraźnie przyspiesza, co z kolei ma oddać młodzieńczy, komediowy nastrój przedstawianych wątków.

Abstrakcyjne „barwy audialne” stają się za sprawą wyobraźni muzycznej Pendereckiego giętkim tworzywem, które z łatwością można formować. Na przykład „zestawienie fletu i harfy daje wrażenie egzotyki, atmosfery Orientu”²⁸. Kastaniety, tamburyn i trójkąt ewokują klimat XVII-wiecznej Hiszpanii. Także dramaturgia muzyki jest analogiczna do dramaturgii filmu dzięki stosowaniu analogii melodycznych (powroty bohaterów w te same miejsca) i dysonansów (metamorfozy nastroju, przestrzeni, np. jaskini). Wszystkie zabiegi kompozytorskie stają się ekwiwalentem buntu przeciw konwencjom i odbiorczym przyzwyczajeniom. Muzyka, podobnie jak oprawa scenograficzna, dialogi czy struktura narracyjna, ma występować przeciw szablonowości. Eklektyzm Pendereckiego, jego „muzyka o muzyce”, przepelniona stylizacjami, nawiązaniami, cytatami, odpowiada zasadniczej idei filmu. Jest korelatem powtarzalności, owego „ciągłego kołowrotu zdarzeń”, szkatułkowości fabuły i różnorodności oprawy plastycznej. Spełnia także funkcję ironiczną, satyryczną, prześmiewczą. Dlatego, mimo że – jak zauważył Tadeusz Sobolewski – „w finale [chodzi o scenę w karczmie – I.G.] słyhać przetworzony muzycznie szloch. (...) znak przebudzenia”²⁹, to i tak nie wiemy: czy to, co przydarzyło się Alfonsowi, było tylko snem, czy może rzeczywistością? W ten sposób „malarz ekranu” spotkał godnego siebie „malarza dźwięków”.

Innym filmem Hasa, do którego Penderecki stworzył oryginalną kompozycję, są *Szyfry* z 1966 r. Niedługi odstęp czasu między tymi ekranizacjami wskazuje na bliskość obydwu propozycji. Przy realizacji drugiego projektu z Pendereckim współpraco-

²⁸ A. Chłopecki, *Penderecki i film*, „Kino” 1974, nr 12, s. 25-30.

²⁹ J. Has, *Wspólny pokój. O kinie Wojciecha Hasa*, op. cit., s. 112-113.

wał także Stanisław Radwan – autor fragmentów jazzowych³⁰. Radwan przez wiele lat związany był z krakowską Piwnicą pod Baranami, z którą należy wiązać wielu innych bliskich towarzyszy Hasa, przede wszystkim scenografa Jerzego Skarżyńskiego³¹. Oryginalność kompozycji w *Szyfrach* jest niespotykana, choćby z tego powodu, że we fragmentach, których akcja dzieje się współcześnie, dominuje cisza. Natomiast osobowość Pendereckiego-kompozytora ujawnia się całej pełni w scenach wizyjnych. Podkład dźwiękowy tych fragmentów to kompozycje instrumentalne³², kameralne, z wykorzystaniem chóru. Zastosowane instrumenty wprowadzają nastrój grozy i smutku. Odrealniają przestrzeń, czas i bohaterów. Muzyka podkreśla nierealność sennych wizji Tadeusza. Wielokrotnie towarzyszy jej patetyczny monolog wewnętrzny wygłaszany przez bohatera z offu. Efekty akustyczne również związane są z surrealistycznymi ujęciami (pohukiwanie, grzmoty, odgłosy ptaków, np. kruków). W częściach realistycznych są to przede wszystkim odgłosy miasta, dzwony kościelne – które uzupełniają wątek religijny filmu (por. wspomnienia obsesji Jędrka), dźwięk telefonu – sygnał obecności i oczekiwania Tadeusza. Ten ostatni przypomina ponadto warstwę dźwiękową *Pętli*. W adaptacji Hłaski ważne jest podkreślenie natręctwa wydzwaniających do Kuby przyjaciół żądnych informacji na temat jego dalszych losów. W *Szyfrach* oczekiwanie nie ma charakteru niechcianej obecności, ale pragnienie podkreślenia, że ktoś jest i czeka. W tej adaptacji Radwan umieścił dwa fragmenty swojego autorstwa: podkład dźwiękowy w czasie napisów początkowych i w chwili przejazdu taksówką ulicami Krakowa. W pierwszym przypadku na ekranie widzimy zdjęcia ulic z przechodniami. Spełniają one przede wszystkim funkcję opisową. W warstwie dźwiękowej powtarzany jest ten sam motyw muzyczny. Ilustruje on akcję jako historię dziejącą się jednocześnie w teraźniejszości, tj. w Krakowie w 1965 r., i dawno temu, przed lub w czasie wojny. Kolejny fragment autorstwa Radwana wprowadzony jest w drugiej scenie opisującej ulicę Krakowa. Za pierwszym razem widzimy to miasto oczyma przyjeżdżającego doń bohatera zza szyby taksówki. Dopiero za drugim mamy do czynienia z bezosobowym punktem spojrzenia. Kamerzysta, Witold Sobociński, pokazując mieszkańców tego miasta, charakteryzuje czas i przestrzeń jako obce Tadeuszowi. Mężczyzna przez lata przebywał

³⁰ Radwan rozpoczął swoją przygodę z filmem właśnie w tym czasie. Do 2008 r. skomponował ponad 40 utworów. Na marginesie można dodać, że Stanisław Radwan był kompozytorem muzyki do spektaklu *Rękopis znaleziony w Saragossie* w reżyserii T. Bradeckiego (Stary Teatr 1992) – zob. I. Sowińska, *Awangardowe dziedzictwo*, op. cit., s. 153.

³¹ Zob. K. Filimoniuk, *Jazz...*, w: *Jerzy Skarżyński. Chwile z życia malarza i scenografa*, Olśzanica 2004, s. 100-108. Skarżyński na przykład wspominał, że jego mama kupowała mu płyty „Odeon” z muzyką filmową, a ojciec jazzową (Ellingtona, Armstronga, Burnetta). Skarżyński posiadał największą wiedzę na temat muzyki, dlatego w czasie spotkań opowiadał innym o swoich odkryciach, np. Beidebecke’a, Nelly Rolla Mortona, Josha Whie’a, Duke’a Ellingtona, Benny’ego Goodman’a itp. Scenograf był też w stałym kontakcie z łódzkim zespołem „Melomani”, do którego należał m.in. Witold Sobociński – współautor zdjęć do *Szyfrów*, a także jeden z muzyków jazzowych tego zespołu.

³² Najczęściej wykorzystywanymi instrumentami muzycznymi są skrzypce, flet, bębny, fortepian, dzwonki i szereg innych instrumentów strunowych, dętych i elektronicznych.

poza granicami Polski. Obraz dopełnia muzyka jazzowa wykorzystana we wspomnianej funkcji opisowej³³.

Inną wielką osobowością, z którą Has nawiązał ścisłą współpracę w czasie realizacji *Lalki* w latach 1967-1968, był Wojciech Kilar³⁴. Kompozytor skomponował do tego filmu motyw przewodni. Wykorzystał przy okazji charakterystyczne brzmienia takich instrumentów czy przedmiotów, jak: cymbały, dzwonki, flet, struna gitary, dźwięk karynki, fortepian, trójkąt. Rozpoznawalny fragment wprowadzony jest do tkanki utworu aż pięciokrotnie. Za pierwszym razem w scenie z napisami początkowymi, w której zasygnalizowany zostaje dysonans, odczuwalny następnie w każdym niemal elemencie filmu. Sygnalizuje je świadome fałszowanie. Podobną funkcję spełnia śmiech kobiet przechadzających się drogą i turkot kół dorożki. Ciekawym połączeniem jest też duet pojedynczych dźwięków: fortepianu i fletu. To na tych instrumentach wygrywana jest melodia, przypominająca taneczny rytm walca³⁵. Kakofonia dźwiękowa i wyraźne przyspieszone tempo zapowiadają akcję. Odejdźcie od starego, początek nowego. Za drugim razem motyw ten wprowadzony jest do sceny przechadzki Marianny ulicami miasta. Rozpoczynają go pojedyncze dźwięki wygrywane na jednej strunie gitary. Z czasem dodawany jest dźwięk fletu. W ten sposób spokój i smutek zastąpiony zostaje harmonijnym połączeniem kilku instrumentów, których współbrzmienie wyraża pesymizm. Na te dźwięki muzyki transcendentnej nałożone są głosy nawołujących się ludzi, okrzyki dzieci. Za trzecim razem Kilar umieszcza rozpoznawalny motyw muzyczny we fragmencie opowiadającym o metalu lżejszym od powietrza. Podobny początek, pojedyncze dźwięki instrumentów smyczkowych, następnie wzbogacane innymi brzmieniami, rozwinięcie i zakończenie. Tym razem do muzyki oryginalnej „wmontowane” zostają efekty akustyczne opisujące czas i miejsce akcji: odgłosy nocy, jakie słyszą bohaterowie zgromadzeni w zasławskiej altance. Po raz czwarty reżyser wraca do tego *leitmotivu* w scenie przedstawiającej próbę samobójczą Wokulskiego na dworcu pod Skierniewicami. Tym razem wprowadza dodatkowo dźwięk instrumentów dętych, a także płacz i krakanie wron. Ostatni, tj. piąty raz motyw ten wykorzystano w scenie przejścia przez miasto Ochockiego, co przypomina wcześniejszy epizod z Marianną³⁶.

³³ Dominacja ciszy w tym filmie związana jest przede wszystkim z fragmentami realistycznymi. Bohaterowie toczą co prawda rozmowy, ale w tle dźwiękowym przez wiele minut nie słychać muzyki transcendentnej. Reżyser sugeruje tym samym, że akcja „dzieje się” w słowach. Muzyka nie jest konieczna. Nie powinna bowiem zakłócać nastroju spokoju, jaki towarzyszy spotkaniom Tadeusza z ludźmi znającymi Jędrka. Podkreśla także brak czy niemożność porozumienia się przybyśza z mieszkańcami bliskiego mu niegdyś kraju. Brak podobnych doświadczeń, pobyt na obczyźnie w czasie wojny, jest powodem braku realnego kontaktu.

³⁴ Nie sposób wymienić wszystkich kompozycji Kilara, gdyż od 1959 do 2010 r. stale współpracuje z reżyserami filmowymi. Kompozytor zrealizował ponad 130 utworów. Warto wskazać te kamienie milowe w jego twórczości. Najbardziej udaną współpracę autor ścieżki dźwiękowej do *Ziemi obiecanej* nawiązał z Kazimierzem Kutzem, Krzysztofem Zanussim, Krzysztofem Kieślowskim, Andrzejem Wajdą i Romanem Polańskim. W przypadku Hasa chodziło tylko o jedno, epizodyczne spotkanie, którego efekt przeszedł jednak najśmielsze oczekiwania.

³⁵ Zob. I. Sowińska, *Przed nową zmianą*, w: *Polska muzyka filmowa*, op. cit., s. 247-248.

³⁶ Innymi użytymi w filmie motywami i efektami dźwiękowymi są:

a) brzmienie cymbałów, dzwonek i dźwięku przejeżdżającej dorożki,

Najwięcej filmów Has zrealizował wspólnie z Jerzym Maksymiukiem, np.: *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), *Nieciekawą historię* (1983), *Pismaka* (1985) i *Osobisty pamiętnik grzesznika...*(1985)³⁷. Adaptacja opowiadań Brunona Schulza obdarzona została jedną z ciekawiej skonstruowanych kompozycji audialnych w historii polskiego filmu (por. sonorystyka)³⁸. Wszystkie pozostałe są wobec niej wtórne. Na przykład zastosowana w *Pismaku* stylizacja muzyki z motywami pieśni żydowskich, wyeksponowanie solowego dźwięku skrzypiec czy lutni, znane są już z filmów wcześniejszych. *Sanatorium* pozostaje więc adaptacją, w której, podobnie jak w *Rękopisie*, warstwa dźwiękowa spełnia bardzo ważną rolę. Można nawet powiedzieć o spotęgowanym „naduporządkowaniu” sensów konotowanych przez dźwięki, które powtarzają, dopełniają te, które zostały „zaszyfrowane w obrazie”.

W kompozycji Maksymiuka pojawia się motyw przewodni. Pierwszym scenom filmu towarzyszą dźwięki, które wprowadzają nas w świat snu. To efekt ich elektronicznego przetworzenia, a więc świadomego odrealniania. Maksymiuk nie oddziela, podobnie jak wcześniej Penderecki, muzyki oryginalnej (diegetycznej i niediegetycznej) od innych efektów dźwiękowych. Z tego powodu obok dźwięku takich instrumentów, jak: skrzypce, harfa, flet, fortepian (izolowane akordy) czy gitara (gra na jednej strunie), słychać przetworzone efekty akustyczne, np. krakanie wron, świst szabli, smaganie biczem. Kompozytor wykorzystuje także wiele przyrządów, m.in. piłę, blaszane kotły, drewniane pałki, kołatki, tarki, dzwonki czy głosy ludzkie jako budulec muzyczny. Z drugiej strony, wielokrotnie to właśnie instrumenty muzyczne imitują odgłosy natury, np. odrealniające szmery, szum wiatru, kapanie wody, klaskanie w dłonie, zgrzyty, trzaski, brzęczenie lampy jaźniowej, skomlenie psa, śmiech wpadający w szloch, opady deszczu, pohukiwanie dzikich ptaków, echo, turkot kół pociągu czy odgłosy zbliżającej się burzy. Warto więc wskazać, że dominantą w tej sferze znaczeniowej są instrumenty strunowe i syntezatory elektroniczne. Synergia, a więc kongenialność łączenia muzyki i efektów dźwiękowych, charakteryzuje przestrzeń sanatorium jako przestrzeń

-
- b) odgłosy trupy ulicznych muzyków, którzy grają na skrzypcach i bębnach – reżyser wykorzystał ten motyw w dwóch ujęciach, tuż przed wizytą w sklepie Krzeszowskich i przed prezentacją nowego mieszkania Rzeckiego,
 - c) gra Rzeckiego na mandolinie w przedostatniej scenie, akompaniament do pijackiego śpiewu: „W zielonym gaju ponad strumieniem”,
 - d) pieśń religijne „... cóżżeś ty uczynił...” śpiewane przez chór ludzi w kościele w czasie pierwszego spotkania Wokulskiego z Marianną,
 - e) gra na skrzypcach przez kapelę cygańską w czasie pojedynku Wokulskiego z Krzeszowskim,
 - f) koncert skrzypcowy, którego słuchają zgromadzeni w pałacu hrabiego. Jest to cytat muzyczny Beethovena, który wzbudza wzruszenie, szloch słuchających go kobiet,
 - g) gra na skrzypcach Żyda w dawnym mieszkaniu Marianny, w którym Wokulski spotyka się z Ochockim.

³⁷ J. Maksymiuk z filmem związany jest od 1962 r. W tym czasie zrealizował *Czarne skrzydła* Ewy i Czesława Petelskich. Najbardziej owocną współpracę nawiązał jednak z Wojciechem Hasam. Świadczy o tym nagroda z 1986 r. otrzymana na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni za muzykę do *Osobistego pamiętnika grzesznika*. W 1998 r. Maksymiuk zrealizował ścieżkę dźwiękową do filmu dokumentalnego o Hasie Adama Kuczyńskiego *Ze snu sen*.

³⁸ W podobny sposób pisano o filmach Królikiewicza i Skolimowskiego.

surrealistyczną, nawiedzaną przez duchy, zjawy, widziadła. Obszar napiętnowany niewidocznym zniszczeniem, złem, śmiercią i nierealnością. Imitatory dźwięków nadnaturalnych tworzą nastrój grozy, smutku i niesamowitości, a więc typowy dla romantycznych i surrealistycznych wizji. Film charakteryzuje też pulsujący rytm. Opisana warstwa brzmieniowa powtórzona zostaje jeszcze w scenach:

- a) marszu tajemniczych ludzi z konduktorem w lektyce,
- b) rozmowy Józefa z panem de V... w gabinecie manekinów – tym razem scena ta wzbogacona została jeszcze przez świst szabli, odgłosy nocy, imitowanie dźwięków mechanizmu napędzającego manekiny,
- c) spotkania z ojcem na strychu, w czasie którego dochodzi do rozmowy o ptakach, imitowania ich odgłosów,
- d) w sanatorium, w czasie których oślepiiony Józef przechodzi w kierunku grobów i oczekującej przy nich matki.

Nieco inny podkład muzyczny mają sceny, w których przenosimy się do przeszłości, do dzieciństwa Józefa, domu jego rodziców, sklepu, strychu ojca. Pierwszy powrót zasygnalizowany został motywem muzycznym, w którym wyraźnie odnajdujemy stylizację na muzykę żydowską. W tle dźwiękowym słychać przede wszystkim skrzypce. Tylko gdzieś tam nowe dźwięki przetykane są motywami melodycznymi, znanymi z pierwszych scen filmu. Dom ze wspomnień i z dźwięków „utkany” jest z brzmień należących do różnych czasoprzestrzeni.

Interesująca pod względem dźwiękowym jest też scena z subiektami. Mam na myśli obraz ich budzenia, modły, rozmowy z Józefem, przekomarzania z Adelą czy scenę handlu. Reżyser zdecydował się wyeksponować chrapanie, ziewanie sprzedawców po to tylko, żeby osiągnąć efekt tożsamy do stanu, w jakim znajdowali się Jakub i Józef – przebudzenia się, a więc metaforycznego powrotu do przeszłości, konieczności odnalezienia dawnego świata. Scena porannych modlitw jest natomiast wyraźnie zainspirowana żydowską tradycją. Widzimy więc tańczących, radosnych mężczyzn, klaszczących w dłonie i śpiewających pieśń pochwalną (aluzja do *Księgi Psalmów*), do słów: „klaskajcie rękami i wykrzykujcie imię jego, ojojjoj...”. Zainteresowanie młodych mężczyzn erotyzmem „prowadzi” do postaci Adeli, w której obecności słyszymy radosne głosy i grę na trąbce strażaków, Józefa, a także dźwięk zegara i dzwonek. W adaptacji Hasa scena modłów zostaje powtórzona też w drugiej części filmu. Tym razem chodzi o modlitwę wieczorną. W tle dźwiękowym dominującymi instrumentami są: skrzypce, tarka, dzwonki, syczenie palących się świec itp. Zmiana polega na tym, że nie jest to modlitwa radosna, nie chodzi bowiem o powitanie, ale o pożegnanie. Przywodzi więc na myśl sceny w domu Józefa, których ścieżka dźwiękowa zwiastuje koniec dzieciństwa i świata żydowskiego. Świadczą o tym złowieszcze krakania, kołatki, tarki, pojedyncze dźwięki gitary. Na marginesie warto zauważyć, że najradośniejsza ścieżka dźwiękowa towarzyszy scenom rozgrywającym się na rynku tajemniczego miasta z dzieciństwa Józefa. Skonstruowana jest ona z wielu elementów o wyraźnie oryginalnym brzmieniu. Najczęściej słyszalne instrumenty to gitara, tamburyn i flet. Jest to skoczna melodia, która podkreśla zabawową aurę spotkań na rynku kupców, kupujących i Józefa, który różni się od innych posiadaniem tajemniczej księgi, egzotycznych ptaków i drogocennych jajek. Dźwiękom muzyki towarzyszą odgłosy ptactwa domowego. Radosny stan zabawy z rynku dość szybko mącą dźwięki, które powtarzają motywy melodyczne z sanatorium. Tym razem towarzyszą one ludziom w zetlących ubraniach i lektyce, w której siedzi ślepy konduktor. W tle dźwiękowym, oprócz znanego tematu,

pojawia się przetworzony dźwięk bata, dzwonków, a także dzikich zwierząt, np. słoni, które niespodziewanie pojawiają się w ciemnym lesie. Podobną aurę zabawy wydobywa warstwa dźwiękowa towarzysząca scenie handlu, w której słyszymy dodatkowo gwar ludzi i widzimy Adelę z metalowym kotłem i tłuczkiem, a ojca Józefa z trąbką w dłoniach³⁹.

Jerzy Maksymiuk spotkał się ponownie z Hasem dopiero po dziesięciu latach, a więc w 1983 r., podczas realizacji filmu *Nieciekawa historia*. Dlatego zapewne wiele motywów muzycznych zostało w nim przywołanych ponownie, w nowej, równie interesującej szacie instrumentacyjnej. Zmiana polega na tym, że tym razem kompozytor nie łączy muzyki z efektami akustycznym tak często jak wcześniej. Film również nie jest w takim wymiarze uzupełniony ścieżką dźwiękową. Jest w nim wiele scen dialogowych bez podkładu muzycznego, a także z niemal niesłyszalną muzyką. To stonowanie wiąże się zarówno z wyborem pierwowzoru literackiego, a więc zmianą perspektywy, z dziecięcej na dojrzałą, a wręcz kogoś u schyłku swoich dni. Najwięcej podobieństw rozpoznamy w tych fragmentach, które są podkładane pod podobne obrazy, np. widok rozdziobywanych przez kruki piskląt z *Nieciekawej historii* dopełniony został podobną ścieżką dźwiękową, co obraz toczonych przez robaki papug z *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jednak w przeciwieństwie do adaptacji prozy Schulza, w której prym wiodły instrumenty smyczkowe, w ekranizacji Czechowa dominującym instrumentem jest fortepian. Nastroj smutku, podkreślany przez muzykę w tym filmie, powtarza monotony, jednostajny dźwięk imitujący głuche dudnienie.

Muzyka, co nie miało miejsca w żadnym innym wcześniejszym filmie Hasa, stanowi w *Nieciekawej historii* przedmiot dysput. Na przykład w czasie obiadu bohaterowie rozmawiają na temat występu tenora, niejakiego Androttiego, który podobno podniósł do rangi boskości arię. Rozmowy na ten temat wiążą się z całkowicie nieciekawą postacią Aleksandra Gnekera, zalotnika córki głównego bohatera, który, używając specjalistycznych pojęć typu „apodziatura”, „melizmatyka”, „kwinta”, „górne rejestry” itp., pozuje na intelektualistę, znawcę tematu. W istocie profesor powie o nim, że to kura, która „chciała zostać orłem, ale niestety nie dosięgła skrzydłem chmury”. Gnekker to przecież ktoś, kto nie gra, nie śpiewa, nie komponuje, nie ma odpowiedniego wykształcenia, ale ma koneksje. Dowartościowanie tego bohatera jest możliwe tylko dlatego, że stara się uczyć muzyki dziewczęta, które niestety nie potrafią wykonać kwartetu

³⁹ *Novum* do warstwy dźwiękowej filmu wprowadza pojawienie się Józefa w ogrodzie Bianki. Tym obrazom towarzyszy szereg efektów akustycznych, związanych z budzeniem się przyrody do życia, a więc: świergot ptaków, kukanie kukułki, a także odgłosy nocy. Tym razem, w przeciwieństwie do scen pozostałych, w pierwszym planie słychać brzmienie fortepianu. Zdaje się, że to właśnie ten instrument najlepiej charakteryzuje postać Bianki: dziecinną i niedostępną jednocześnie. Czystą, przejrzystą, ale wyraźnie wyizolowaną i smutną. W tym filmie dźwięki oddają nie tylko smutek, ale też podkreślają motyw błędzenia głównego bohatera po labiryncie czasoprzestrzeni, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Efekt „kluczenia” osiągnięty jest przez pojawienie się nowych dźwięków, powtarzających znaną linię melodyczną. Wyjścia nie ma, drogi prowadzą do nikąd albo z powrotem, do matki, na cmentarz. Dlatego koniec filmu uzupełnia identyczna ścieżka dźwiękowa, co na początku, a Józef przemienia się w konduktora. Powtarza dobrze znany los osób osamotnionych. Różnica polega na tym, że znaną melodię powtarzają skrzypce, flet, w brzmieniu których słychać i zawołanie, i dalekie echa pieśni religijnej z *Księgi Rodzaju* do słów Józefa: „...cóżemyś to zrobili, nie wiedzieliście, że posiadam dar jasnowidzenia”.

smyczkowego Haydna. Wszystkie próby zagrania tego utworu kończą się fiaskiem, tak że zniechęcony fałszowaniem i nieudolnością uczony decyduje się opuścić salon.

Instrumentem muzycznym, który pojawia się w tym filmie w warstwie fabularnej, jest gitara, którą trzyma, podobnie jak niegdyś Rzecki z *Lalki*, a wcześniej Cygan Avadaro z *Rękopisu*, znajomy profesora i Katarzyny. W scenie rozgrywanej się w mieszkaniu młodej kobiety Michał brzdąka na gitarze, nucąc coś pod nosem. Gitara „odsyła” widza do melorecytacji, czyli do pradawnej tradycji mnemotechnicznego ustnego przekazywania zasłyszanych historii. W filmach Hasa łączyć ją można z fascynacją tego reżysera ideą fabularności, snucia opowieści, ulotnością i efemerycznością postrzegania rzeczywistości.

Nowatorskim elementem kompozycji do *Nieciekawej historii* jest wydobywanie solowego brzmienia fortepianu. Po raz pierwszy dźwięk tego instrumentu staje się dominującym elementem przekazu kinematograficznego w scenie, która następuje bezpośrednio po dramatycznym widoku zadziobrywania piskląt. Wskazane ujęcie rozpoczyna się od zbliżenia oczu Katarzyny, pasierbicy profesora. Następująca po nim scena ukazuje samotną dziewczynę w jej salonie. Wyizolowane, monotonne i napawające smutkiem dźwięki fortepianu uzupełniają głos profesora z offu. Mężczyzna mówi o dorastaniu, dojrzeniu i nabieraniu samoświadomości. Brzmienie tego instrumentu charakteryzuje też postać kobiety. Jest ona, podobnie jak słyszane dźwięki, osamotniona i wyrazista. Przywodzi to na myśl podobny „audialny opis” postaci Bianki z *Sanatorium* czy Marii – głównej bohaterki w *Pismaku*. Każdorazowo w chwili pojawiania się Katarzyny i skupienia uwagi na jej osobie dźwięki fortepianu stają się najważniejsze. Takim podkładem muzycznym kończy się też film. Pożegnanie profesora z pasierbicą nie jest dramatyczne, dlatego monotonia nie zostaje złamana ani przez wzmocnienie, ani deformację, ani też zwolnienie. Tuż przed ostatnim ujęciem cichy dźwięk instrumentu zakłócają głosy zza okna i kroki właściciela hotelu.

Po *Nieciekawej historii* Has zrealizował wspólnie z Jerzym Maksymiukiem jeszcze dwa filmy: *Pismaka* i *Osobisty pamiętnik grzesznika*. Pierwszy bliski jest w sposobie myślenia o funkcji muzyki do adaptacji Czechowa. Muzyka pojawia się w nim tylko jako element towarzyszący, wyraźnie zepchnięta zostaje na drugi plan. Najważniejsze są słowa, a więc dialogi czy monologi wewnętrzne. Film otwiera scena rozgrywana się w okopach I wojny światowej. Główna postać to żołnierz armii niemieckiej. Ten sam bohater w dalszej części filmu charakteryzowany jest jako Polak żydowskiego pochodzenia. Rozdwojenie, motyw sobowtóra w tej adaptacji przywodzi na myśl *Rękopis* i *Sanatorium*. W pierwszym przypadku chodziło jednak o spotkanie z samym sobą w innej wersji tego samego życia, w miłości i rozkoszy. W drugiej – o spotkanie samego siebie z dzieciństwa. Oba te motywy połączone zostały w *Niezwykłej podróży...* Rozdwojenie jest zarówno powrotem do młodości Arkadii, jak i wariacją na temat nowego życia, innego od dotychczasowego. Bohater musi dokonać wyboru między dwiema siłami: młodością i związaną z nią radością oraz dojrzałością i związaną z nią refleksyjnością. W *Pismaku* owe dwa warianty życia odpowiadają wyborowi między aktywnością, a więc walką nawet po złej stronie i w złym celu, albo pasywnością, a więc ucieczką, ukryciem, które może oznaczać też uwięzienie. Ta interpretacja zbliża omawianą ekranizację do *Osobistego pamiętnika grzesznika*, w którym sobowtór oznacza nie tyle kogoś, kto jest młody, aktywny, pełen radości, ale przede wszystkim jest skażony „złem”. W podobny sposób możemy spojrzeć na ścieżki dźwiękowe do tych filmów.

W adaptacji prozy historycznej Terleckiego dominują motywy żydowskie, podawane przez skrzypce i wiolonczelę. Ważną funkcję spełniają też odrealniające warstwę

dźwiękową brzemienia tarki, kołatki czy dzwonek. Inne zadanie realizuje też monotonny rytm kół pociągu, na którego tle rozgrywa się kilka istotnych scen filmu. Warstwa dźwiękowa przywodzi na myśl przede wszystkim nastrój smutku. Koniec *Pismaka* potwierdza tę tezę. Ścieżka dźwiękowa, z dominującym brzmieniem skrzypiec, uzupełniona jest efektami akustycznymi przywodzącymi na myśl wątek religijny (dzwony kościelne) i monologiem wewnętrznym głównej postaci, który jest modlitwą kierowaną do Boga.

W *Osobistym pamiętniku grzesznika...* rozdwojenie bohatera zostaje pogłębione przez rozwinięcie motywu walki dobra ze złem. Ważnym kontekstem okazuje się postać Nieznajomego-Diabła. W warstwie wizualnej uwidacznia się to w powtórzeniu scenarii rzeczywistej, widocznej przed domem Roberta, na malowidłach naściennych salonu. W muzyce rozdwojenie związane jest przede wszystkim z odwołaniem do dwóch okresów w historii muzyki: XVII/XVIII w. – czasu akcji związanego z młodością Roberta w rodzinnym domu (nastrój radości i zabawy) oraz XIX w. – czasu, w którym zgromadzeni na cmentarzu rozmawiają ze zmarłym (ewokowanie grozy i niesamowitości). W ten sposób stylizacja na muzykę dawną zostaje ustanowiona i uzasadniona⁴⁰.

W ostatnim filmie, z 1988 r., *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* Has nawiązał współpracę ze Zdzisławem Szostakiem, który był dyrygentem już w jego wcześniejszych filmach: *Nieciekawej historii*, *Pismaku* i *Osobistym pamiętniku grzesznika*⁴¹. Warstwa brzmieniowa ostatniej adaptacji reżysera z Krakowa jest w całości podporządkowana funkcji opisowej, ma dopełniać historię Baltazara. Muzyka ilustruje czas i miejsce akcji. Wyraźnie stylizowana jest na tzw. muzykę z epoki. Często powtarza motywy z retrospektyw *Osobistego pamiętnika grzesznika*. Tym razem rozdwojenie bohatera jest przez niego rzeczywiście przeżywane. Baltazar raz jest uczniem szkoły teologicznej, raz członkiem trupy cyrkowców. Na swojej drodze spotyka żywych i martwych z dwóch światów, dzieciństwa i przyszłości. Ostatecznie wybiera miłość, ale oznacza ona paradoksalnie wyrzeczenie się życia. Rosa, z którą odpływa, należy do świata magii, świata nieistniejącego, który przywodzi na myśl świat zmarłych. Powtórzenie sensów z innych filmów uzasadnia podejście Szostaka do warstwy brzmieniowej w tym filmie. Jego podkład dźwiękowy, w porównaniu z propozycjami Pendereckiego, Kilara czy Maksymiuka, jest konwencjonalny. Nie budzi dodatkowych skojarzeń. Tworzy nastrój filmu: radosny – w scenach towarzyskich spotkań i zabaw, sentymentalny – w sekwencjach miłosnych, pełen grozy, podszyty groteską – w tych, które rozgrywają się w szkole. W partiach radosnych najczęściej przywoływanym instrumentem są skrzypce. W tle słychać także chóry męskie. Grę na trąbce – we fragmentach, których akcja dzieje się w szkole. Moż-

⁴⁰ Muzyka i efekty akustyczne przywodzą na myśl też warstwę brzmieniową znaną z *Sanatorium* lub pierwszej części *Rękopisu*. Dominujące instrumenty w tych fragmentach to: skrzypce, kotły, chóry; odgłosy nocy: pohukiwania, klekoty, szelesty i palenie rękopisu w ostatniej scenie filmu.

⁴¹ Kompozytor związany jest ze sztuką ruchomych obrazów od 1956 r., choć tak naprawdę z fabułą dopiero od 1974 r., początkowo w funkcji dyrygenta. Samodzielne, oryginalne kompozycje tego artysty to np. *Królowa Bona* Janusza Machulskiego z 1980 r., *Limuzyna Daimler-Benz* i *Wahadełko* Filipa Bajona z 1981 r., *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* Janusza Machulskiego z 1983 r., *Pensja Pani Latter* Stanisława Różewicza z 1982 r. i wiele innych. Z powodu Hasa warto wspomnieć też o filmie Sławomira Kryńskiego *Księga wielkich życzeń*, do którego w 1997 r. Szostak skomponował oryginalną ścieżkę dźwiękową.

na rozpoznać też śpiewy i muzykę cyrkowców, nucenie kołysanki i grę na lutni Rosy. Efekty akustyczne wprowadzone do tkanki omawianego filmu są typowe dla Hasa: to przede wszystkim odgłosy przyrody. Istotnym, bo autotematycznym fragmentem okazuje się scena rozmów o muzyce. Tym razem związana jest ona z wyjazdem Baltazara do Wenecji, w czasie którego młodzieniec uczy się, że religia i miłość wielokrotnie współistnieją ze sobą. We Włoszech Baltazar spotyka ponadto duchownego, stroiciela organów. Koniec filmu powtarza motyw muzyczny związany z Rosą, a więc sentymentalne, miłosne melodie przypominające kołysankę wygrywaną na skrzypcach. Odpyły łodzią bohaterów, zapowiada więc nie tylko koniec podróży, ale – przede wszystkim – sen.

* * *

Podsumowując, trzeba jeszcze raz podkreślić, że warstwa dźwiękowa w filmach Hasa bardzo wyraźnie związana jest z wewnętrznym rozdzieleniem twórczości tego artysty na filmy kameralne i widowiskowe. Jest to podyktowane zarówno czynnikami niezależnymi: czasem realizacji poszczególnych adaptacji, jak i zależnymi od subiektywnych decyzji reżysera, np. wyborem utworów literackich. Inna muzyka jest więc w ekranizacjach kameralnych, przy których współpracował Has przede wszystkim z Lucjanem Kaszyckim, odmienna zaś w wielkich produkcjach kostiumowych, w których reżyser podjął współpracę z największymi osobowościami w historii muzyki polskiej. Na warstwę brzmieniową duży wpływ mieli sami kompozytorzy, którzy w czasie współpracy z autorem *Pętli* nie utracili rozpoznawalnego stylu, „własnej twarzy”.

Związek muzyki ze słowami najsilniej wyczuwalny jest w filmach z początku twórczości Hasa. Synergia warstwy fonicznej i wizualnej, a więc dominacja muzyki transcendentnej, charakterystyczna jest dla późnych dzieł tego reżysera. Największe znaczenie muzyce powierza autor *Złota* w filmach dla siebie niejako przełomowych: debiucie fabularnym – *Pętli*, pierwszym filmie kostiumowym – *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, i *Sanatorium pod Klepsydrą*, będącym spełnieniem jego artystycznych marzeń i ambicji. W tych trzech adaptacjach doszło bowiem do genialnego połączenia: muzyki transcendentnej z immanentną, efektami dźwiękowymi, słowami i obrazami. Cisza i milczenie są typowe dla filmów kameralnych z drugiej fazy twórczej aktywności Hasa, przede wszystkim *Nieciekawej historii*.

Iwona Grodź

Summary

Encrypted in the sounds... Music in the films of Wojciech Has

The article is devoted to the musical layer of Wojciech Has's films. In the first part, *Between the word and the sound*, I have analysed the songs employed in the films of the Loop's author. I started the examination of vocal works by reminding the readers about the multi-codedness of such messages – the synergy of the word and the sound. The following part, *Between the sound*

and the image, focuses on original compositions in Has's films, authored by among others Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar and Jerzy Maksymiuk.

The relation between music and words – and therefore the plot of the film, which increases the importance of immanent music – is most noticeable in the films from the beginning of Has's artistic journey. The synergy of the sound and visual layers, and thus domination of the transcendent music, is characteristic for the director's later works. The highest importance is attributed by the author of *Gold* to the films which were somehow his breaking points: the feature film debut, *Loop*, the first costume film, *The Saragossa Manuscript*, and *The Hourglass Sanatorium*, the ultimate fulfilment of artistic dreams and ambitions of the Director. In these three adaptations, an ingenious combination has been made: the transcendental music joins the immanent music; music joins the sound effects, words and images. Silence is typical for quieter films from the second phase of Has's activity, most importantly for *An Uneventful Story*.

Key words: films by Wojciech Has, music in the film, between the word and the sound, between the sound and the image, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar, Jerzy Maksymiuk

Bibliografia

- Barańczak Anna, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
- Barańczak Stanisław, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Chłopecki Andrzej, *Penderecki i film*, „Kino” 1974, nr 12.
- Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, Warszawa 1969.
- Filimoniuk Katarzyna, *Jazz...*, w: eadem, Jerzy Skarżyński. *Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica 2004.
- Grodź Iwona, *Zaszyfrowane w obrazie. Filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008.
- Has Jadwiga, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, w: eadem, *Życie w drugim planie*, Warszawa 2010.
- Has Jadwiga, *Wspólny pokój. O kinie Wojciecha Hasa,UZUPEŁNIC*
- Helman Alicja, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.
- Kajewski Piotr, *Męczące demony*, „Odra” 1965, nr 4.
- Kornatowska Maria, *...Lecz nie wiem, co się z nami stanie. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996.
- Literska Barbara, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012.
- Maroń Marcin, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Hasa*, Kraków 2009.
- Michałowska Julia, *Chanson triste. O „Pożegnaniach” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21-22.
- Penderecki Krzysztof, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1998.
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 1982.
- Sobolewski Tadeusz, *Reżyser z Krakowa. O filmach Wojciecha Hasa*, „Film” 1978, nr 23.
- Sowińska Iwona, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
- Sowińska Iwona, *Awangardowe dziedzictwo; Przed nową zmianą; Jazz: muzyka w czasie teraźniejszym*, w: *Polska muzyka filmowa*, Katowice 2006.
- Stachówna Grażyna, *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1999.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Rękopis znaleziony w Saragossie (rec.)*, „Świat” 1965, nr 8.
- Tomaszewski Mieczysław, *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Kraków 2004.