

Zbigniewa Rybczyńskiego świat muzycznych przedstawień¹

Jeżeli aktualne jest stwierdzenie C.S. Lewisa² o sztuce współczesnej przypominającej „sklep, w którym klient nigdy nie ma racji”, wówczas okaże się, że film *Orkiestra* Zbigniewa Rybczyńskiego w tym konglomeracie artystycznych nieporozumień (bądź „niezrozumień”) zajmuje miejsce szczególne. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że pomimo ewidentnych „grzechów” wobec sztuki tzw. wysokiej, zatem podobania się w sposób autentyczny, już po pierwszym spotkaniu z odbiorcą (o zgrozo!) oraz wrażeniu nieskomplikowania (sic!), prostoty prawie – film Rybczyńskiego odpowiada na percepcyjne oczekiwania widza-melomana. Reżyser nie dryfuje wcale ku artefaktom kultury masowej, ale kreuje nowatorską artystyczną jakość w muzyczno-filmowych interakcjach. Kwestią wymagającą analityczno-interpretacyjnej refleksji jest zatem fenomen międzytekstowych rozwiązań, a następnie sposób prowadzenia intermedialnej gry, która przesądziła o oryginalności pracy Rybczyńskiego.

Film *Orkiestra* wpisuje się w przestrzeń rozpostartą między mono- i multimedialnością – muzyką a filmem, należy więc do dziedziny, którą tradycyjnie zwykliśmy nazywać pograniczem sztuk. Wkraczamy więc nieuchronnie w typografię form hybrydycznych, wśród których „mgła

¹ Artykuł dofinansowany z grantu Narodowego Centrum Nauki: UMO-2012/07/D/HS2/03664 (SONATA 4) *Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności*

² C.S. Lewis, *Diabelski toast*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2010, s. 121.

nierozeznawka" (J. Przyboś) jest ciągle tak gęsta, że wszelkie próby genologicznej klasyfikacji podszyte są dużą dozą badawczej niepewności. Tym bardziej więc w sposób klarowny należy zakreślić plan interpretacyjnego działania, w którym wskazówką będzie po pierwsze – wykazanie bliskiego przyporządkowania rozwiązań filmowych zjawiskom natury muzycznej (formie muzycznej), po drugie – gra oczekiwań oraz asocjacji odbiorczych, które zostały ukształtowane przez tradycję muzyczną ostatnich stuleci oraz zasady systemu tonalnego, i w końcu po trzecie – komizm muzyczno-filmowy, będący efektem dwóch wcześniej wymienionych czynników.

W pełni akceptując stwierdzenie Seweryny Wyślouch, iż Rybczyński rzeczywistości „nie chce (...) symulować ani reprezentować³”, ale „poddaje ją transformacji różnymi sposobami⁴”, równie chętnie zamierzam podjąć polemikę z kolejnym założeniem badaczki: „W ucieczce od referencji «Orkiestra» stanowi punkt dojścia: zamianę rzeczywistości w znaki⁵. Wyjdźmy od sylogizmu: transformacja muzyki, czyli sztuki najbardziej autotelicznej i niereferencyjnej, przez inną sztukę, w tym przypadku film, jest ucieczką filmu w niereferencyjność muzyki, ergo jest wpisaniem muzyki w referencję. Znaki muzyczne nieobciążone konotacjami semantycznymi (wyłączając utwory programowe oczywiście) tracą swój ontologiczny status w momencie ich przełożenia na znaki artystyczne, realizowane w innej – niż tylko dźwiękowa – materii. Przyjmując, że w *Orkiestrze* od muzyki wszystko się zaczyna... i na niej się też kończy, rozpatruję film Rybczyńskiego jako (inter)medialną hybrydę – tekst tyleż multisensoryczny, co bytowo rozchwiany, który w optyce intermedialności domaga się nowej strategii odbiorczej, a także nowego badawczego instrumentarium.

Muzyczno-filmowe analogie

Jest już po projekcji, już jesteśmy na schodach, a tu – jak wiadomo – można mieć „l'esprit d'escalier”: To była jakby „kwantyfikacja rzeczywistości”. Wydzielone całości, które ulegają przemianom, jedne przechodzą w drugie, mogą przechodzić. Ich szereg (przebieg) daje rytm innej sztuki, może dać. Muzykolog z natury rzeczy reaguje na rytmy innej sztuki, analogie winny mu być bliskie, gdyż formy muzyczne są modelami (innych) światów, niekoniecznie rzeczywistych, światów możliwych. Więc w tej sferze – sferze wymyślonych form – Rybczyński spotyka się z muzyką⁶.

Przytoczona wypowiedź Michała Bristigera pojawiła się *al fresco*, w dyskusji, która odbyła się tuż po projekcji filmu *Orkiestra*. I choć głos muzykologa miał wybrzmieć unisono wraz z głosami historyków sztuki, krytyków filmowych oraz realizatorów kine-

³ S. Wyślouch, *Ikoniczność i ucieczka od referencji (na przykładzie filmów Zbigniewa Rybczyńskiego)*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 381.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Co znaczy orkiestra. Dyskusja w Pracowni Teorii i Historii Filmu Instytutu Sztuki PAN*, w: *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości: wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, red. Z. Benedyktowicz, współpr. red. T. Rudkowska, R. Ciarka, Warszawa 1993, s. 91.

matografii, to właśnie w jego wypowiedzi najwyraźniej słyszymy przeświadczenie o pokrewieństwie morfologii tekstów z różnych systemów znakowych. Bristiger związki filmu z muzyką porządkuje według dwóch kompozycyjnych zasad wspólnych wszystkim sztukom – według zasady analogii strukturalnych (forma) oraz strategii retorycznych (powtarzalność – dająca rytm). Myśl interpretatora „reagującego na rytm innej sztuki” spotyka się z założeniem artysty, który twierdzi, że film i muzyka to formuły bardzo zbliżone. Film przecież, podobnie jak forma muzyczna, jest przebiegiem elementów w czasie.

(...) film rozgrywa się w czasie – mówi Rybczyński – tak jak muzyka się rozgrywa w czasie. Filmu nie można zobaczyć w ułamku sekundy. Film to przebieg, więc w przebiegu go oglądamy. To formy bardzo do siebie zbliżone, bo istnieją tylko w przebiegu, rozwoju czasu, (...) oczywiście jest, że istnieje duży związek filmu z muzyką.

Muzyka zawsze jest w jakiś sposób skomponowana (...). Konstrukcja muzyczna dzieła staje się więc konstrukcją, na której może opierać się film, zatem gdy się oprzemy na jakimś utworze muzycznym, to mamy też określoną konstrukcję filmu, bardzo praktyczne – konstataje reżyser⁷.

Rybczyński, pracując nad *Orkiestrą*, kierował się homologiami ontologicznymi (czasowością) oraz strukturalnymi zbieżnościami (kompozycją, zatem układem i relacją elementów). Jeżeli film rzeczywiście ma opierać się na utworze muzycznym, a ściślej ujmując – na jego konstrukcji, wówczas należałoby rozważać transformacje analogiczne do filmowych adaptacji powieści, teatralizacji tekstu czy werbalnej interpretacji muzyki⁸. Utwory, które stanowią muzyczną podstawę *Orkiestry*, można rozpatrywać, biorąc pod uwagę co najmniej dwa aspekty. Pierwszy dotyczy ich architektoniki, czyli wstępnego, schematycznego uporządkowania muzycznego języka, drugi zaś – odnosi się do dzieła muzycznego, rozumianego jako wyodrębniona i niepowtarzalna całość. Transponując pojęcia z teorii literatury, w pierwszym przypadku powiedzielibyśmy o genotypie, a w drugim – o fenotypie muzycznej wypowiedzi; wszystko w zależności od tego, czy skupiamy się na formalnych ramach, w jakich toczy się muzyczny dyskurs, czy na charakterystyce tego dyskursu.

*O cykliczności
w sztuce
i literackich motywach*

Sześć od razu rozpoznawanych dzieł posłużyło za muzyczną kanwę filmu; wśród nich znalazły się: druga część *Koncertu fortepianowego C-dur* KV 467 Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Marsz żałobny z Sonaty b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina, *Adagio g-moll*

⁷ Wypowiedź Z. Rybczyńskiego zarejestrowana podczas spotkania w *Małej Galerii* www.youtube.com/watch?v=cplUeUzo82I (27.05.2012).

⁸ Zob. M. Wasilewska-Chmura, *Medium i intermedialność – definicje, klasyfikacje, perspektywy*, w: eadem, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 35.

Tomasa Albiniego⁹, uwertura do *Sroki złodziejki* Gioacchina Rossiniego, *Ave Maria* Franza Schuberta oraz *Bolero* Maurice'a Ravela. Rybczyński wybiera autonomiczne dzieła muzyki poważnej i scala je w cykl, co jest możliwe z jednej strony za sprawą powtarzalności wizualnych motywów, z drugiej zaś dzięki wprowadzeniu ramy kompozycyjnej oraz łączników pojawiających się między kolejnymi częściami. Dwa ostatnie czynniki mają rodowód teatralny. Mimo że pierwsze sceny rozgrywają się nad brzegiem morza, w surrealistycznej przestrzeni¹⁰, to właściwa część filmu zaczyna się i kończy w Operze Paryskiej.

Szkatułkowa kompozycja przynosi estetykę intermedialnej wypowiedzi¹¹; dotyczy ona zarówno linearnego rozwoju prezentowanych wydarzeń (na zasadzie opowieści w opowieści, historii w historii), jak i operowania funkcją ramy, która – będąc znaczącym cudzysłowem – ukazuje przestrzenną, szkatułkową zasadę demonstrowania filmowych obrazów. Włączenie tekstury sprawia, że obrazy oglądamy w czarnym obramowaniu, wyraźnie tym samym wyodrębniając warstwowość kompozycji: ramę, tło, ale także materiał zarejestrowany w studiu. Funkcja szkatułkowego rozwiązania jest propozycją intermedialną i znaczeniową, wzmacnia bowiem wrażenie wielości „światów możliwych”, a jednocześnie „światów sztucznych”.

Scharakteryzowane kształtowanie obrazu sprzyja porządkowaniu przestrzeni według czytelnych zasad teatralizacji i wpisanych w scenę pudełkową typowych komponentów: sceny, widowni, mównicy, proscenium, zapadającej czerwonej kurtyny oraz kłaniających się po zakończeniu przedstawienia aktorów. Reżyser, kierując naszą uwagę w stronę sfery kulturowej, proponuje grę intertekstualną i grę teatralną zarazem. Orkiestra to przecież nie tylko widzialne oblicze muzyki, która *par excellence* pozostaje zawsze domeną słuchu, ale również najważniejsza, centralna część teatru greckiego, na której odbywały się występy chórów i aktorów (fot. 1).

Rybczyński, reżyserując *Orkiestrę*, nie wzorował się na konkretnej wieloczęściowej formie muzycznej. Biorąc jednak pod uwagę liczbę zgromadzonych utworów, a także fakt, że w każdym z audiowizualnych projektów występuje taneczna bądź rytmiczna choreografia, skojarzenia ze suitą wydają się najbardziej uzasadnione. Zastanawiając się, w jaki sposób muzyczne dzieła – tak bardzo przecież heterogeniczne – tworzą w filmie Rybczyńskiego logiczną i spójną całość, odkrywamy, że w multimedialnym projekcie występuje to, co muzyk nazwałby „wspólnością motywiczną” (M. Tomaszewski)¹², która staje się antycypacją *principe cyclique*. „Enigmatyczne kompozycje, bardzo udzi-

⁹ Oczywiście od pewnego czasu wiadomo, że utwór znany jako *Adagio* Albiniego jest jedną z najsłynniejszych dwudziestowiecznych mistyfikacji muzycznych. W rzeczywistości autorem tej kompozycji, opublikowanej w 1958 r., był włoski muzykolog, krytyk muzyczny i kompozytor Remo Giazotto (1910-1998), który celowo kompozycję tę „przypisał” włoskiemu kompozytorowi barokowemu. Ponieważ Rybczyński, pracując nad *Orkiestrą*, jeszcze nie mógł być tego faktu świadomy, w dalszej części pracy nadal posługiwać się będę „etykietą” *Adagio* Albiniego, która zresztą nie wyszła jeszcze z powszechnego użycia.

¹⁰ Dodajmy – która może być także reminiscencją filmu R. Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*.

¹¹ Zob. Y. Spielmann, *Klocki do teorii intermedialności obrazu*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Katowice 1999, s. 175-177.

¹² M. Tomaszewski, *Chopin – człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 488.



Fot. 1. Wnętrze Opery Paryskiej – scena poprzedzająca II część *Koncertu fortepianowego C-dur* Mozarta¹⁴

wnione siłą muzycznej myśli”¹³, połączone są motywami o literackiej proveniencji, sięgającej greko-chrześcijańskich źródeł. Rozpoznanie kulturowych odniesień nie jest trudne. Powtarzające się w kolejnych częściach ikonograficzne motywy: kobieta-kusicielka, wąż, jabłko, a także – ściśle wpisany w topos *theatrum mundi* – mistrz ceremonii prowokowałyby grę intertekstualną może nazbyt prostą, gdyby nie ich muzyczne konotacje.¹⁴

W uwerturze do *Sroki złodziejki* w trzech tancerkach skłonni jesteśmy widzieć posądzoną o kradzież sreber służącą Ninettę, dyrygent w *Maestoso marziale* staje się żołnierzem (być może powracającym z wojska Giannetto), pojawiająca się w kolejnych częściach filmu kobieta to personifikacja tytułowej sroki złodziejki, natomiast w drugiej części *Koncertu fortepianowego* Mozarta, jak i w *Marszu żałobnym* powtarzający się motyw płonącej i gaszonej świecy symbolizuje wąty płomień ludzkiego życia. Żonglujący pochodniami celebrant-kelner jest zaś reinterpretacją alegorii Tanatosa, trzymającego zgaszoną i odwróconą pochodnię – przykładów można podawać wiele. Żywiół intertekstualnej gry zagęszcza się i komplikuje, a palimpsestowość postaci oraz motywów narasta w zależności od muzycznego kontekstu. Tym razem jednak to nie relacje intertekstualne są punktem wyjścia – nie one też mają moc kreowania nowatorskich sensów; zaskakujące okazują się dopiero relacje intermedialne, które nierzadko au-

¹³ *Ibidem*, s. 90.

¹⁴ Wszystkie slajdy z filmu zostały wykorzystane dzięki uprzejmości Zbigniewa Rybczyńskiego.

totalicznym układom dźwiękowym przypisują najmniej spodziewane znaczenia sztuki synkretycznej – polimedialnej.

Ta niekiedy nieznośna, bo aż przesycona kulturowymi znakami, przestrzeń filmu rozpościera się od rajy utraconego, zatem *de facto* od narodzin śmierci, by powracać w różnych wariantach ludzkiej *vanitas*. Choć Rybczyński niechętnie rozmawia o metafizyce, to wybierając film i muzykę, zajmuje się przestrzenią i czasem, a jak wiadomo: „Wszystkie istotne problemy filozoficzne zależą od odpowiedzi na pytanie, czym są przestrzeń i czas oraz w jaki sposób są ze sobą wzajemnie powiązane” (Samuel Alexander).

Muzyczna programowość?

Czy o doborze utworów w filmowej *Orkiestrze* przesądził gust Rybczyńskiego-melomana, czy koncepcja Rybczyńskiego-reżysera, doprawdy trudno orzec. Nie ta zresztą kwestia jest najważniejsza. W kontekście wzajemnego przenikania się mediów dużo istotniejszy okazuje się problem (quasi)programowości wybranych przez Rybczyńskiego dzieł, które od początku (mniej lub bardziej) uwikłane są w referencję. Usemantycznienie utworów instrumentalnych nie jest tym razem oczywiste, dlatego pozostawia alternatywę – percepcję, która prowadzi ku literackiemu odczytaniu muzyki bądź ku odbiorowi formalnemu.

Uwertura do *Sroki złodziejki*, jako wprowadzenie do opery, jest obciążona literackością libretta. W świadomości wielu odbiorców funkcjonuje jednak niezależnie od opery i słuchana jest bez fabularnych konotacji (wpisana w ścisły repertuar orkiestry symfonicznej). Ten sam dwoisty odbiorczo i ontologicznie status spotyka Chopina *Marche funèbre*, który, będąc trzecią częścią klasycznej formy *Sonaty b-moll* op. 35, równocześnie – poprzez tytuł i narosłe przez lata (często egzaltowane martyrologiczne) interpretacje – kojarzy się z „pochodem narodu pogrążonego w żałobie” (F. Liszt)¹⁵. *Ave Maria* Franza Schuberta, co prawda utwór wprowadzony do filmu w wersji instrumentalnej, pozostaje w ścisłym semantycznym związku z tytułem oraz popularnym łacińskim tekstem (*Ave Maria/Gratia plena...*).

Podobnie prezentuje się percepcja *Adagia g-moll* Thomasa Albiniego – w zależności od oczekiwań odbiorczych – utwór będzie bowiem zachwycał pięknem tematu z polifonizującym akompaniamentem w pierwszej i trzeciej części oraz środkową homofoniczną częścią z pasażami skrzypcowymi, albo ujmie pełną urok i smutku melodią, którą tak chętnie wykonuje się przy okazji funeralnych uroczystości. Semantyzacji podlega również druga (wolna) część *Koncertu fortepianowego C-dur* KV 467 W.A. Mozarta, czyli *cavatina* – forma „śpiewana” przez instrument solowy, mający za tło brzmienie instrumentów smyczkowych *con sordino*; część ta przypomina „arię bez słów” i kojarzona jest ze stylem operowym autora *Wesela Figara*.

Ostatni w cyklu filmowym utwór – *Bolero* Ravela zanim zaczęło w pełni funkcjonować jako stylizowana forma taneczna (do słuchania), miało użytkowe przeznaczenie, dla baletu. Powstało na zamówienia Idy Rubinstein, której taneczna interpretacja dzieła spotkała się z dezaprobatą publiczności.

¹⁵ *Ibidem*, s. 489.

Wybrane przez Rybczyńskiego utwory potwierdzają przypuszczenie, że w zakresie muzyki – sztuki według Ingardena „jednowarstwowej” – trudno znaleźć dzieła realizujące „czystą programowość” lub ideę muzyki absolutnej; najwięcej znajdujemy bowiem form wpisanych w stadia przejściowe. W filmowej *Orkiestrze* dzieła muzyczne mają znamiona eklektyczności – występują w nich elementy należące wyraźnie do sztuki asemantycznej (muzyki absolutnej) i elementy mające znamiona reprezentacji (muzyki programowej). Refleksja na temat programowości prowokuje kolejne pytanie, tym razem dotyczące stylu odbioru filmowej adaptacji muzyki, która może traktować sztukę dźwięków jako przejaw rzeczywistości ujęty w brzmieniowej materii lub dystansować się od semantycznych odczytań, skłaniając się ku postawie formalnej percepcji.

Muzyczne matryce

„Zanim zacznę pracować z muzyką, muszę ją najpierw zobaczyć”¹⁶ – stwierdza Rybczyński i nie jest to wcale efektowny paradoks czy charakterystyka odbioru, ale istotna wskazówka z tajników warsztatu, która uzasadnia rozważanie muzycznej matrycy w obrębie sztuki filmowej. Pytanie o tekst muzyczny (partyturę) jest tak naprawdę pytaniem o podążanie za muzycznym medium, o odnalezienie proporcji (paraleli) między tym, co reżyser planuje, a tym, co zostało wcześniej zapisane na papierze nutowym.

W zakresie sztuk, w których dominują układy asemantyczne (zatem m.in. w muzyce, architekturze, malarstwie abstrakcyjnym), kluczem do interpretacji jest struktura dzieła. Rybczyński na użytek multimedialnego projektu opracował więc własny uproszczony zapis formy muzycznej oraz jej notacji¹⁷. W procesie twórczym spotykamy zatem „intermedialną autorefleksję” (Y. Spielmann), oznaczającą „procesy, w których specyficzne cechy strukturalne rozmaitych mediów (malarstwa, filmu, mediów elektronicznych) [a w tym przypadku muzyki – A.R.] zostają połączone ze sobą na płaszczyźnie formalnej. (...) Transfer oznacza transformację, w której elementy strukturalne obydwu mediów stają się widoczne w formie ujawniającej ich różnice. Transformacja (...) – zauważa dalej Spielmann – oznacza proces korelacji specyficznych dla mediów form wyrazowych, tak iż cechy strukturalne tych mediów zostają uwidocznione w procesie autorefleksji”¹⁸.

Jesteśmy zatem świadkami procesu, w którym formy jednego medium (muzyki) zostają przejęte przez inne medium (film), wskutek czego wyeksponowane są cechy strukturalne obu mediów, przynosząc zarazem nową wartość wyrazu artystycznego, która w innej korelacji zapewne nie miałyby szans zaistnieć.

W uzyskaniu synchronii utworów muzycznych z filmowymi wyobrażeniami pomógł Rybczyńskiemu graficzny zapis dźwięków, przetworzonych przez program kompute-

¹⁶ Wypowiedź Rybczyńskiego zarejestrowana w filmie dokumentacyjnym: „To do something with music I have to see the music first. I find one method – this is some kind of cardiogram of music – which I use in the Orchestra. I listen to the music, with this chart I see melody and I see what is the most important rhythmical structure”. *Zbig's Orchestra. The Making of „the Orchestra”*, reż. Pierre Oscar Lévy, Ex Nihilo Zbig Vision 1990.

¹⁷ Podobny sposób słuchania proponuje A. Waugh. Zob. A. Waugh, *Muzyka klasyczna. Nowy sposób słuchania + CD*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 1997.

¹⁸ Y. Spielmann, *op. cit.*, s. 158.

rowy. Sporządzone w ten sposób „muzyczne kardiogramy” pozwalają reżyserowi słuchać muzyki i śledzić grafik, na którym zapisane są melodia oraz (bardzo ważna także z punktu widzenia choreografii) struktura rytmiczna. Funkcję muzycznych matryc w procesie powstawania *Orkiestry* tłumaczy inżynier H.D. Paul Bachman:

So even before we started shooting, this was done. We put the six classical pieces through this computer and this computer gave us these beautiful charts showing amplitude envelop of the classical music, because then you can see in the amplitude if the music was strong, if there was a soft part, how long did it take and how will I match the visual picture to this, does it have to be a strong action, a soft action, no action, there is silence there, these charts were very helpful¹⁹.

[Przed rozpoczęciem kręcenia filmu wczytaliśmy do komputera sześć utworów muzyki klasycznej, dzięki czemu otrzymaliśmy wykresy, które pokazały amplitudy dźwięków w wybranych przez nas utworach. Na podstawie wykazanych amplitud wiedzieliśmy, czy muzyka była głośna, słodka, jak długo trwała oraz w jaki sposób mogłaby korelować z wyobrażeniami filmowymi, w zależności od tego, czy jej przebieg był szybki, spokojny czy w ogóle nie istniał, ponieważ w danym momencie panowała cisza. Wykonane grafiki okazały się bardzo pomocne.]

Formy muzyczne wykorzystanych w filmie dzieł mają swoje charakterystyczne parametry, w tym tempo, rytm, dynamikę, które – jako warunek *sine qua non* – stanowią niezmiennie i wymagające respektowania dane. Reżyser rozpoczynając pracę nad filmem dysponuje zatem schematem, który jest podstawą dalszej pracy.

Nakręcanie filmu przebiega w oparciu o muzyczną matrycę, określającą właściwości substancji dźwiękowej, m.in. układy harmoniczne (następstwo akordów), melodię czy dynamikę. Dopiero gruntowne przygotowanie pozwoliło uzupełnić warstwę dzieł monomedialnych o spontaniczny bieg wyobraźni reżysera.

Improvisation without structure is chaotic. (...) To improvise we have to have a structure, it is a kind of canvas, that later we will paint or sew on (...), so the structure for me is motion and geometry. And some organization of time. (...)

The Orchestra, this is an improvisation; This is my general concept²⁰.

[Improwizacja bez schematu jest chaotyczna. (...) Żeby improwizować potrzebny jest schemat, kawałek materiału, na którym będziemy malować lub szyć. Dla mnie każda struktura to ruch i geometria oraz organizacja czasu.

Orkiestra jest improwizacją. To moje wyjściowe założenie.]

Skoro omówione zabiegi służyły uzyskaniu zgodności kompozycji muzycznej z warstwą wizualno-kinetyczną, zasadniej byłoby określić *Orkiestrę* terminem wariacji, która zakłada większą bliskość z utworem wyjściowym niż oparta na swobodnym tworzeniu improwizacja. Hipoteza z definicji wymaga jednak weryfikacji, a tej można dokonać analizując relacje muzyczne w odniesieniu do ruchomych obrazów-wyobrażeń. Czy filmowa *Orkiestra*, będąc subiektywną multimedialną improwizacją (wariacją?) na

¹⁹ Wypowiedź pochodzi z filmu dokumentalnego *Zbig's Orchestra...*, op. cit.

²⁰ *Ibidem*.

temat sześciu utworów muzyki poważnej, przestrzega przebiegu elementów dźwiękowych w czasie²¹, a zatem porządku ustalonego przez pokrewną sztukę?

Intermedialna hybryda

Pojęcie intermedialnej hybrydy wymaga definicji, która uwzględniałaby zarówno morfologię tekstów kultury, jak i horyzontu oczekiwań. Rozpoczynając od zagadnienia percepcji, należałoby przyjąć *a priori* ideę totalności, która skłania artystę, ale także odbiorcę, do poszukiwania nowych rozwiązań w zakresie współistnienia sztuk, ich integracji, korespondencji, wzajemnych transformacji, synkretyczności itp. W przypadku hybryd intermedialnych, u których podstaw znajduje się muzyka, odbiór – podobnie jak zresztą późniejsze interpretacje – ma charakter interdyscyplinarny. Selekcja utworów w filmowej *Orkiestrze* jest wyznaczona w zgodzie z popularnym repertuarem koncertowym. Reżyser, pozostając w kręgu kultury europejskiej, nie sięga po muzykę najdawniejszych epok ani też po najnowsze, eksperymentalne kierunki. Można zatem przyjąć, że swoją pracę kieruje do odbiorcy, którego wyobraźnia kształtowała się na materiale muzycznym ostatnich wieków, w kręgu europejskiej cywilizacji. W *Orkiestrze* reżyser konfrontuje przyzwyczajenia odbiorcy-melomana, które mają charakter probabilistyczny – bo wynikają z zasad respektowanych przez klasyczny repertuar, oparty na następstwie funkcji harmonicznym (tonika – dominanta – subdominanta) – z elementem uzupełniającym muzyczną „bazę” o kolejne media. Nie bez znaczenia jest zatem, czy za punkt wyjścia filmu wybiera się muzykę jazzową (przypadek *Pojedyńku* z muzyką Michała Urbaniaka), czy muzykę klasyczną (*Orkiestra*, ale także *Capriccio nr 24* Paganiniego). Pierwszy gatunek jest dziełem improwizacji, zatem nie do końca ukonstytuowanym trwaniem *in statu nascendi*, drugi – wręcz przeciwnie – przebiega według znanego odbiorcy klucza, który określa nauka harmonii klasycznej. Reżyser buduje zatem swój artystyczny przekaz, łącząc nie tylko różne media, ale także przyzwyczajenia odbiorcze wynikające z różnych medialnych porządków.

W *Orkiestrze* Rybczyńskiego fundamentem hybrydy intermedialnej jest reakcja na sztukę monomedialną; spotykamy tu konwergencję muzyki do filmu lub – innymi słowy – adaptację filmową muzyki. Przyjmując, że sztuka dźwięków to medium macierzyste, do którego dodano filmowe środki wyrazu, otrzymujemy konstrukcję z odmiennych systemowo aspektów estetycznych. Ich połączenie nie jest efektem dowolnej aktywności, ale wynikiem transponowania reguł właściwych danemu medium (muzyce) na inne medium (media), w tym przypadku film. Hybryda intermedialna u Rybczyńskiego nie polega tym samym na dostosowaniu muzyki do potrzeb filmowego obrazu; wręcz przeciwnie – jej głównym zamysłem jest doprowadzenie środków multimedialnych do wybranych utworów.

Muzyka wychodzi z tła, by z podrzędnej roli ścieżki dźwiękowej wcielić się w rolę kreatorki filmowego „rytmu”. Temporalna struktura sztuki dźwięków i kinematografii wiąże się z podobnym sposobem przeżywania podstawowych kategorii wyobrażeniowych: czasu i przestrzeni. Wspólne wyznaczniki percepcyjne są impulsem do budowania multimedialnych wypowiedzi, tam gdzie sztuka monomedialna spotyka grani-

²¹ Zob. J. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. 1, Kraków 1954, s. 9-10.

ce. Ponieważ struktura czasowa jest organizowana w dziele muzycznym w układzie struktur dźwiękowych, zanalizujmy przyleganie płaszczyzny filmowej do płaszczyzny kompozycji muzycznej. Podstawą rozważań strukturalnych zależności uczynimy cykl sonatowy – formę najbardziej reprezentatywną dla muzyki klasycznej, której przebieg zna i śledzi każdy meloman. Zgodnie z radą zapisaną w *Dziele otwartym* Umberta Eco przenieśmy więc nasze rozważania na płaszczyznę allegra sonatowego, bowiem:

klasyczna sonata stanowi rozkład prawdopodobieństw, w obrębie którego łatwo prześledzić następstwo i nakładanie się tematów. System tonalny instauruje także pewne reguły prawdopodobieństwa, które sprawiają, że przyjemność i uwaga słuchacza wypływają z oczekiwań na określone rozwiązania przy rozwijaniu tematu (...) ²².

Rozpoznanie intermedialnych relacji zawężmy do formy sonatowej, która nie bez przyczyny pojawiła się w cytowanej refleksji Eco jako forma najbardziej „domknięta” w swojej wewnętrznej organizacji. Mimo że w *Orkiestrze* trzy muzyczne fragmenty należą do cyklu sonatowego – są to: II część *Koncertu fortepianowego C-dur* KV 467 W.A. Mozarta, *Marsz żałobny* z *Sonaty b-moll* op. 35 F. Chopina oraz uwertura do *Sroki złodziejki* G. Rossiniego, to – uciekając się do figury *pars pro toto* – szczegółową analizę ograniczmy do dwóch ostatnich wymienionych dzieł, które, oprócz strukturalnego zakorzenienia w muzycznym medium, mają swoje literackie konteksty.

Każde z przytoczonych muzycznych dzieł, mimo podobieństwa formy w zakresie muzyki, nie musi prezentować analogicznych rozwiązań multimedialnych. Pytanie wyjściowe dotyczy zatem procesu transformacji, która odbywa się przez dodanie elementów multimedialnych do formy sonatowej.

Uwertura do Sroki złodziejki Rossiniego

Operę *Sroka złodziejka* trudno jednoznacznie zakwalifikować do konwencji *seria* bądź *buffa*. Kompromisem genologicznym okazał się w jej przypadku termin *opera semiseria* lub melodramat. Libretto, którego autorem jest Giovanni Gherardini, powstało w oparciu o francuski dramat d'Aubigny'ego i Caignieza (*La pie voleuse*). Sztuka opowiada autentyczną historię dziewczyny skazanej na śmierć za rzekomą kradzież sreber. Rzeczywistymi winowajcami okazują się sroki, gromadzące kosztowności w kościelnej wieży. Dodajmy, że, w odróżnieniu od faktycznych wydarzeń, dzieło Rossiniego zostało uwieńczone szczęśliwym *grand finale*.

Dwuaktowa opera posiada cechy, które jesteśmy skłonni uznać za typowe dla twórczości G. Rossiniego. Swobodne prowadzenie melodii, zmysł humoru, który kompozytor uzyskuje muzycznymi środkami, oraz prostota użytych rozwiązań w zakresie instrumentacji przy jednoczesnej finezji konstrukcji pozwoliły zachować atrakcyjność wielu utworom autora *Cyrulika sewilskiego* ²³; opracowany filmowo utwór niekwestionalnie

²² U. Eco, *Wypowiedź poetycka a informacja. Zastosowanie do wypowiedzi muzycznej*, przeł. J. Gałuszka, w: *idem, Dzieło otwarte*, Warszawa 2008, s. 153.

²³ Zob. W. Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1967, s. 130-139.

należy do żelaznego repertuaru także współczesnych wykonawców. Wiarosław Sandelewski zauważa, iż:

Uwertura do *Sroki złodziejki* to prawdopodobnie najlepsza tego rodzaju kompozycja Rossiniego przed *Wilhelmem Tellem*. W literaturze symfonicznej owej epoki niewiele można znaleźć utworów, które mogłyby z nią rywalizować pod względem żywiołowości rytmiki i dynamiczności. Kolorystyka dźwiękowa przedstawia się szczególnie bogato i obficie w szeregu interesujących rozwiązań (...) ²⁴.

Rossini napisał uwerturę dzień przed premierą w La Scali, zatem zgodnie z wyznaczaną przez siebie zasadą: nic nie inspiruje bardziej niż konieczność. Choć utwór słyszemy często niezależnie od całej opery, to jest on integralną częścią partytury; świadczą o tym oba główne tematy *Allegra*, powracające w scenie więziennej na początku aktu II²⁵. Uwertura, nazywana również sinfonią, składa się z dwóch skontrastowanych pod względem tempa i metrum części; pierwsza – *Maestoso marziale* – napisana jest w takcie parzystym, w którym marszowy charakter oprócz metrum i wyraźnego konturu rytmicznego, potęguje dynamiczne, solowo potraktowane tremolo werbli, druga część – *Allegro* – realizuje formę sonatową z typowym dla niej dualizmem tematycznym.

W multimedialnym projekcie Rybczyńskiego uwertura rozbrzmiewa w opustoszałej (!) przestrzeni Luvru, zatem w miejscu, którego *genius loci* swobodnie pozwala przekraczać granice między światem realnym a imaginacją. Techniczny chwyt, polegający na zamianie monochromatycznych ścian *blue boxu* na zarejestrowane w Paryżu wnętrze muzeum, jest czytelny w swojej nieautentyczności, potęgując zarazem fantasmagoryczną aurę przedstawienia.

Maestoso marziale rozgrywa się w sali XIX-wiecznego malarstwa francuskiego. W tle rozpoznajemy dzieła Jacques'a-Louisa Davida, Antoine-Jeana Grosa, Eugène'a Delacroix'a, uwagę przykuwa *Tratwa Meduzy* i portret *Oficera szaserów na koniu* Théodore'a Géricault, na których oko kamery zatrzymuje się nieco dłużej. Chronologiczna zbieżność malarstwa z czasem twórczości Rossiniego nieprzypadkowo tworzy bliski historycznie kontekst.

Pierwsza część uwertury ma formułę rytmiczną odpowiadającą marszowym krokom. Militarne skojarzenia wydały się reżyserowi najbliższe, a tym samym i najodpowiedniejsze, skoro przy dźwiękach *Maestoso marziale* obserwujemy rodzaj musztry w takt muzyki. Tancerze ubrani w żołnierskie mundury czekają na komendę dowódcy-dyrygenta; osobiwa to postać, której niechlujny wygląd idzie w parze z nonszalancją frazowania, na początku zdecydowanie zbyt wolnego w stosunku do przebiegu uwertury. Możliwe, że ze względu na marszowe metrum mężczyźni ustawieni są czwórkami. Rybczyński przypisuje marszowi Rossiniego funkcję użytkową, a nie tylko estetyczną (typową dla form stylizowanych), mieszając tym samym sprzeczne porządki. Przekroczenie znanych odbiorcy prawidłowości i percepcyjnych przyzwyczajeń odwraca perspektywę z estetycznej na praktyczną (przedmiotową), która prowokuje przyjęcie wobec filmu postawy „nie na serio”. Konfrontacja pozornie zgodnych przedstawień marsza muzycznego i filmowego jest powodem inkongruencji, która przyczynia się do ukonstytuowania zjawisk komicznych.

²⁴ *Ibidem*, s. 135.

²⁵ *Ibidem*.

Kolejne próby zsynchronizowania ruchu i gestów żołnierzy są wizualną interpretacją dźwięków – solistyczne tremolo werbli staje się zatem dźwiękowym sygnałem do salutowania, natomiast brzmienie metalowego korpusu instrumentów perkusyjnych znajduje swoją wizualną sugestię w geście krzyżujących się w finale szabli (fot. 2 i 3).



Fot. 2. Luwr i filmowa interpretacja uwertury do *Sroki złodziejki*



Fot. 3. Filmowa interpretacja uwertury do *Sroki złodziejki*

Przeniesienie czysto muzycznych czynników na jakości właściwe realności, a innymi słowy – sprowadzenie autotelicznych dźwiękowych układów do roli muzyki ilustracyjnej, ma już samo w sobie źródło parodystyczne. Rybczyński za sprawą multimedialności pozwala ujawnić się tym komicznym aspektom dzieła Rossiniego, które nigdy nie mogłyby zaistnieć w sposób autonomiczny.

Uwertura do *Sroki złodziejki* prezentuje również komizm typowy dla muzyki absolutnej. Temat *Maestoso marziale* podaje flet piccolo, instrument, którego barwa brzmieniowa nie do końca pasuje do marsza, a także w sposób wyraźny kontrastuje z instrumentami perkusyjnymi oraz dętymi blaszanymi o większym wolumenie. Konfrontowanie instrumentów o diametralnie odmiennych barwach jest tym zabawniejsze i wyrazistsze, gdy powtarzają one po sobie te same muzyczne frazy. Występuje wówczas rodzaj komizmu przypominający skontrastowanie skrajnych elementów, np. ludzi grubych i chudych, niskich i bardzo wysokich etc.

Inicjujący temat tryl jest charakterystyczny i wielokrotnie obecny w całej pierwszej części. Kolejne dźwięki, łączone w sposób punktowany, zostają trafnie interpretowane układem tanecznym – ich analogię stanowią urywane, coraz bardziej nieporadne ruchy żołnierzy, którzy obracają się wokół własnej osi. Temat *Maestoso marziale* powraca pięciokrotnie, ulegając niewielkim modyfikacjom; najważniejszą z nich jest zmiana tonacji. Pierwsze, drugie, czwarte oraz piąte pojawienie się tematu wybrzmiewa w tonacji dur, podczas gdy trzecie słyszymy w tonacji moll. Choć zmiana tonacji w utworze muzycznym jest kwestią niewątpliwie fundamentalną, to przełożenie jej na obraz okazało się albo artystycznie zbędne, albo zbyt trudne. W całej części *Maestoso marziale* dominuje dynamika forte i fortissimo. Wraz z rozwojem utworu przybywa tańczących, oddział rozrasta się, mamy do czynienia ze swego rodzaju zwielokrotnieniem w muzyce i na „muzealnej scenie”. Wraz ze zbliżającym się finałem kumuluje się ekspresja muzyczna, tempo jest szybkie, a dynamika wzmocniona²⁶. Powracające werble odzywają się raz głośniejsze, raz ciszej. Finał utworu wzmaga nerwową nieporadność tańczących; narasta wrażenie chaosu i niezdarności żołnierzy. Nałożone na uwerturę efekty wizualne nie są motywowane logiką przyczynowo-skutkową – toalety dyrygenta oraz przebieranie się żołnierzy tworzą rodzaj maskarady – „świata potencjalnego”, w którym tańczący żołnierze to swego rodzaju marionetki poruszane „siłą” dźwięku.

Nie mamy wątpliwości, że w filmie Rybczyńskiego muzyka rządzi obrazem. Z drugiej jednak strony, trudno nie odnieść wrażenia, że filmowa interpretacja uwertury Rossiniego nie rezygnuje z programowości opery – gatunku synkretycznego. Literackie konotacje najwyraźniej ujawniają się w motywach zaczerpniętych wprost z libretta. Rozrzucane i pospiesznie chowane srebra, młode dziewczyny, które można utożsamiać ze służącą Ninettą, żołnierze kojarzący się z Giannetto, ale i z dezertorem Fernandem, to interpretanty, które wyprowadzają odbiorcę poza absolutną sztukę dźwięków, kierując go w stronę – obciążonej referencją – sztuki słowa.

Druga, najważniejsza część uwertury Rossiniego to allegro sonatowe, które – zgodnie z założeniami gatunku – składa się z trzech faz, często kojarzonych z trzema zasadniczymi częściami dramatu (przedstawieniem postaci w I akcie, zawiązaniem konfliktu w akcie II oraz rozwiązaniem intrygi w finale aktu III). Budowę allegra porównuje się także do Heglowskiej triady: teza, antyteza, synteza. Przytoczone semantyczne egzemplifikacje formy muzycznej są możliwe dzięki dualizmowi tematycznemu, czyli

²⁶ Zob. R. Monelle, *The Music Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, s. 162.

dwóm kontrastującym tematom utożsamianym z protagonistami dramatu. Czy dualizm tematyczny uwertury Rossiniego znalazł swoją filmową wykładnię? Gdyby okazało się, że nie, wówczas deklaracja Rybczyńskiego o formalnym wsparciu ze strony muzyki byłaby rozczarującym sfginowaniem dzieła muzycznego, a nie jego intermedialną transformacją w zakresie kompozycji. Kwestię tę rozstrzygnie konfrontacja tematów muzycznych z ich filmowymi „odpowiednikami” (przykład 1).

The image shows three staves of musical notation. The first staff, labeled 'a)', is for strings (skrz.) in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. It features a rhythmic triplet pattern. The second staff, labeled 'b)', is for oboe (ob.) in 3/4 time, marked '(Allegro)' and 'p dolce'. It features a melodic line with triplets. The third staff is for flute (fl.) and strings (skrz.), marked 'fl. skrz.'.

Przykład 1. Tematy muzyczne z uwertury do *Sroki złodziejki* Rossiniego

Wewnętrzna opozycyjność dualizmu tematycznego wynika po pierwsze z różnic harmonicznycch – temat pierwszy skomponowany jest w tonacji G-dur, podczas gdy temat drugi zapisany został w D-dur, czyli najbliższej tonacji koła kwintowego. Po drugie, jest efektem różnic melodyki – pierwszy rytmiczny temat przeciwstawia się drugiemu, który charakteryzuje się większą płynnością ruchu melodycznego. Po trzecie – tematy różnią się sposobem artykulacji dźwięków – staccato tematu pierwszego „kłóci się” z legato – szczególnie w pierwszych dwóch frazach – w temacie drugim. Po czwarte, dualizm tematyczny znajduje swoje potwierdzenie w założeniach instrumentacji – temat pierwszy wprowadzają skrzypce, do których dołączają kolejne instrumenty smyczkowe, zaś drugi temat inicjują instrumenty dęte drewniane, m.in. obój oraz flet.

W filmie Rybczyńskiego pierwszy temat allegro prowadzi widza-słuchacza w głąb muzealnego korytarza, na którego tle pojawiają się i znikają tańczący aktorzy. Wrażenie spotęgowanej ruchliwości oraz intensywności tempa jest efektem multiplikowania obrazów (fot. 4).

Źródło wizualno-rytmicznego rozwiązania sięga bezpośrednio muzyki. W temacie pierwszym występują triole, czyli grupy rytmiczne trzech dźwięków, których czas trwania równa się dwóm dźwiękom w takcie, dlatego w takcie 3/4 na jedną ćwierćnutę przypadają aż trzy wartości (!). Medium filmu przekłada efekt rytmicznej, wzmożonej ruchliwości na zwielokrotnienie – multiplikację wizualnych motywów. Montaż obrazów jest tym samym bliską interpretacją tempa, wartości muzycznych, a także ich artykulacji.



Fot. 4. Multiplikacja obrazu

Baletnice nie wykonują rozbudowanych układów tanecznych, wręcz przeciwnie – wykonywane figury są proste (obrót, nieznaczne odchylenie głowy, ale także dziewczynskie szeptanie na uszko...). W pierwszym temacie kadry zostają rejestrowane *staccato* – nie przechodzą zatem płynnie w kolejne taneczne rozwiązania, jak w przypadku artykulacji *legato* tematu drugiego. Z punktu widzenia muzyczno-filmowych rozwiązań kolejne pojawienie się tematu pierwszego nie wprowadza ważnych modyfikacji; do tancerek dołączają żołnierze, a migawkowy sposób łączenia kadrów jeszcze bardziej przypomina „rwaną” artykulację dźwięków. Muzyczno-filmowa analiza wyłania problem intermedialnych zależności między procesem realizacji filmu a rozwiązaniami dostarczonymi przez dzieło Rossiniego. Podążając dalej tropem allegra sonatowego, prześledźmy multimedialny przekład drugiego tematu.

Temat drugi słyszymy po raz pierwszy w sali Luwru, dobrze znanej z *Maestoso marziale*. Do galerii wbiegają trzy tancerki. Konsekwentnie szukając analogii między liczbą występujących aktorów a muzycznym metrum, dostrzegamy, że trójka „pokojówek” (?) zastępuje parzystą liczbę żołnierzy z marsza, co jest zgodne zarówno z nieparzystym metrum allegra, jak i rozpoczynającym temat przedtaktem – triolką. Konteksty kulturowe nasuwają zresztą wiele innych interpretacyjnych możliwości, które rozpoczynają się od trzech Gracji, a kończą rosyjskim powiedzeniem *Boh trojcu lubit*; tym bardziej pozostanmy więc przy immanentnych właściwościach utworu muzycznego jako najbliższych międzytekstowych wskazówkach.

Temat drugi zbudowany jest z muzycznego zdania, które składa się z dwóch części. Część pierwsza obejmuje dwie frazy, różniące się jednym, końcowym dźwiękiem (G^2 zamieniono na H^2). Druga muzyczna część to dźwięki z artykulacją *staccato*, w których pochod ósemek w dół (od D^3) domknięty zostaje szybkim zwrotem w górę – szesnastkami i ósemką (A^2). Nagłe „rozdrobienie” wartości muzycznych w końcówce

tematu wydobywa efekt komiczny, który za sprawą dyminucji rytmicznej oraz zwrotu melodycznego wnosi pierwiastek parodystyczny.

Rybczyński wykorzystuje asemantyczne układy brzmień jak matrycę, która czeka na uzupełnienie o efekty multimedialne – obraz i ruch. Synchronizowany z muzyką taniec podzielono między trzy tancerki. Pierwsza z nich tańczy, trzymając w ręce jabłko, które podczas pauzy przetrzuca do kolejnej tancerki. Podanie jabłka przebiega w sposób płynny, co podkreśla artykulację dźwięków *legato*, kojarzy się z łukiem frazowym w zapisie nutowym oraz wskazuje bieg dźwięków w górę. Druga choreograficzna część to powtórzenie muzycznej frazy: taniec jest zatem analogiczny, a jabłko w momencie pauzy po raz kolejny zostaje przekazane tym razem ostatniej tancerce. Ma ona odmienny taneczny układ, ponieważ jej figury są zsynchronizowane z ostatnią, nieco różniącą się od poprzednich częścią muzycznego tematu. *Staccato* oraz tradycyjny dwójkowy (a nie potrójny) podział rytmicznych wartości znalazły swoje odzwierciedlenie w drobnych i liczniejszych krokach tancerki. Ostatnia fraza tematu drugiego opiera się na dźwiękach o rozdrobionych wartościach (szesnastki zamiast ósemek). Za sprawą ostatniego najwyższego dźwięku finał przypomina antykadencję (zawieszoną intonację), nie dziwi zatem, że zamykające temat drugi przekazanie jabłka żołnierzowi znajduje swoją kontynuację w muzycznych oraz filmowych repetycjach (fot. 5).

Powtórzenia tematu skłaniają do analogicznych wizualno-kinetycznych rozwiązań, dlatego kolejne przeprowadzenia tematów w utworze Rossiniego reżyser modyfikuje nieznacznie, przede wszystkim za sprawą zmiany rekwizytów (jabłko jest zastąpione lusterkiem, szminką, wachlarzem, bukietem kwiatów czy kosmykiem przygryzanych włosów). Asemantyczny temat allegra zaczyna mienić się bogatą symboliką, z której wyłania się wizerunek kobiety-kusicielki, śpiącej królowny, kokietki, niesfornej pokojówki... Słuchacz, który przywykł do reguł prawdopodobieństwa muzyki klasycznej, nie jest zawiedziony. Film za sprawą odpowiednio dobranych obrazów, gestów, rekwizytów, tanecznych figur, zachowanego rytmu... podąża za regułami dualizmu tematycznego w formie allegra, a zarazem formę muzyczną wpręga w pozareferencyjny system.

Orkiestra Rybczyńskiego podoba się zatem dzięki zbliżeniu widzenia do słyszenia; sprecyzujmy, że efekt ten zawdzięcza multimedialnym transformacjom, które są grą, zakładającą podstawową znajomość muzycznych reguł. Ucho odbiorcy przyzwyczajone do rozwoju allegra sonatowego jest nastawione na jakości czysto formalne, dlatego fakt, iż Rybczyński asemantycznej strukturze przyporządkowuje właściwości natury przedmiotowej, jest odbierane jako *vis comica*. Okazuje się bowiem, jak łatwo wolne od referencji, autoteliczne allegro sonatowe sprowadza się na poziom transparentnej struktury, pozwalającej na podkładanie dowolnych wizualnych treści.

Między muzyką Rossiniego a filmową *Orkiestrą* nawiązuje się kompozycyjna łączność, która wynika z respektowania odrębności sztuk, ale i umiejętnego wykorzystania ich cech wspólnych – zrozumienia zasad i prawidłowości harmonii przy jednoczesnym zanurzeniu muzycznej formy w życiowe prawdopodobieństwo. Film Rybczyńskiego uwzględnia przyjemność wypływającą z oczekiwania na określone rozwiązania kompozycyjne, w tym przede wszystkim śledzenie powtarzających się i skontrastowanych tematów. Tworząc świat przedstawień filmowych uzyskuje redundancję, która na zasadzie niespodzianki wzmacnia tradycyjną percepcję dzieła muzycznego²⁷ o przylegającą do warstwy dźwiękowej warstwę semantyczną. Słuchacz, korelując dwa akty

²⁷ Dodajmy – wynikającą ze znajomości przebiegu formalnego utworu.



Fot. 5. Sekwencja trzech slajdów, czyli muzyczno-obrazowe zgodności

intelektualne (percepcję muzyczną i filmową), odkrywa sztuczność przekładu odmiennych semiotycznie kodów. Czasowa struktura muzyki i filmu co prawda godzi różne artystyczne przebiegi, niemniej zamienia czystą, nierreferencyjną czasowość allegra sonatowego na czasowość przedstawieniową (referencyjną), która jest ontologicznie

sprzeczna z zasadami muzyki absolutnej (instrumentalnej), a także niezgodna z przyzwyczajeniami melomana. Najciekawsze są więc te aspekty, które konfrontują formę muzyczną z efektami filmowymi, a sfera fikcji dodana przez Rybczyńskiego przeplata się z zabiegami prowadzonymi na płaszczyźnie kompozycji muzycznej, współtworząc wartość wielotworzywowego oraz intermedialnego przekazu.

Marsz żałobny

Uwertura do *Sroki złodziejki* Rossiniego bezpośrednio wpływała na organizację czasoprzestrzennego biegu filmowych wydarzeń, a konstrukcja sekwencji oraz montaż ujęć były podyktowane klasycznym porządkiem allegro sonatowego. Multimedialna adaptacja *Marsza żałobnego* Chopina prezentuje odmienne ujęcie dzieła muzycznego w obrębie kinematografii. Trzecia część *Sonaty b-moll* op. 35 wnosi, oprócz kompozycyjnej osnovy, cały balast programowych interpretacji.

Dosłowne przełożenie ekspresji muzycznej na ekspresję słowną – mimo iż dyktowana ważną ideą poszukiwania intersemiotycznej adekwatności – najczęściej kończy się fiaskiem. Gdyby jednak słuchający *Sonaty b-moll* Chopina miał wątpliwości co do treściowej płaszczyzny utworu, kompendia muzykologiczne podpowiedzą mu, że we wstępnych akordach sonaty słyhać „wyraz tragicznej zgrozy albo jakieś dręczące pytanie” (L. Bronarski), w *Doppio movimento* następuje „potęgowanie wzburzenia” prowadzące do „gwałtownego wybuchu” (J.M. Chomiński), natomiast – interesujący nas – *Marcia funèbre* to nic innego jak „wyraz ponury przepojony bólem z cechami tragiczno-heroicznymi” (J. Kaiser). Nawet dystansujący się od wcześniej przytoczonych sądów M. Tomaszewski uległ pokusie „opowiadania muzyki”, konstatując: „marsz reprezentuje «katastrofę»: katastrofę nieuniknioną i nieuchronną”. Słowa chopinologa potraktujmy jako przestrożę oraz świadectwo percepcji dzieła znajdującego się na rozstaju odbiorczych dróg, z których jedna prowadzi do idei formalizmu i zakazu zanieczyszczania muzyki pierwiastkami życiowymi, a druga wiedzie ku emocjonalnemu „drapaniu po nerwach” (S.I. Witkiewicz), stawiając niejednokrotnie przyjemność doznań ponad przyjemnością rozumienia.

A może to immanentne cechy *Sonaty b-moll* prowokują jej przekład(y) na słowa? Czy fakt ten oznaczałby, że utwór skazuje siebie i odbiorców na jakże często naukowe manowce, gdzie napotykamy napuszone martyrologią i patosem interpretacje o wątpliwej literacko wartości? Zofia Lissa, badająca w latach 60. najbardziej rudymenarne mechanizmy muzycznych asocjacji, odpowiada wprost:

(...) kojarzenia powstające przy percepcji marsza pogrzebowego z *Sonaty b-moll* Chopina (...) są jednorodne, jednokierunkowe, podobnie jak przy percepcji mazurków Chopina, finału *VI Symfonii* Czajkowskiego czy I części *Appassionaty* Beethovena. Wyrzistość emocjonalna tych dzieł narzuca jednorodny kierunek kojarzeń, które w ramach typu wyznaczonego emocją ujawnianą i wywoływaną przez dane dzieło mogą być indywidualnie różnicowane. Wyrzistość utworu zacieśnia margines kojarzeń, jakie utwór wywołuje, zacieśnia go w sensie większej treściowej jednoznaczności dzieła, mimo indywidualnie różnicowanych komentarzy kojarzeniowych poszczególnych odbiorców. Jeszcze większe zacieśnienie powstaje przez dodanie tytułu (...)²⁸.

²⁸ Z. Lissa, *Charakter i typy kojarzeń w percepcji muzycznej*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 61.

W jaki sposób uchronić się przed „bebechowatością” pozamuzycznych treści? Odpowiedź Lissy jest przecież jednoznaczna – jeżeli słuchający *Marsza żałobnego* nie chce być posądzony o neurozę, pozostaje mu ścieśniać się na *marginiesie* indywidualnego odbioru mieszczącego się w ramach „jednorodnego kierunku skojarzeń”..., a ten – jak wiemy – podąża z „pochodem narodu pogrążonego w żałobie, oplakującego swą własną zagładę” (F. Liszt). Na szczęście *multi non omnes*, dlatego spetryfikowany w tradycji odbiór zachęca bardziej przekorne umysły do nieszablonowych rozwiązań, które naruszają percepcyjne zakazy i nakazy.

Multimedialna adaptacja *Marsza żałobnego* wprowadza ten rodzaj komizmu, który jest objawem sprzeczności między przekonaniem o tym, jaki powinien być normatywny odbiór dzieła Chopina (obligatoryjne – według Lissy – skojarzenia), a tym, jaki bywa²⁹ (konstatacją prezentowaną przez Rybczyńskiego)³⁰. Film nabiera charakteru metatekstu, jest poniekąd zakamuflowaną, odrobinę ironiczną, wypowiedzią na temat sztuki oraz jej rozumienia. Paradoksalnie fantasmagoryczna *Orkiestra* – dzięki zastosowaniu groteski – degraduje (naiwność?) usemantycznienie dzieła muzycznego.

W przypadku *Marsza żałobnego* zadanie analityczne polega na równoległym śledzeniu przejętego w filmie formalnego porządku III części *Sonaty* oraz na konfrontowaniu multimedialnych efektów ze zwyczajowym, semantycznym rozumieniem utworu Chopina.

Marsz żałobny to nie tylko centralna, najważniejsza i najbardziej zapadająca w pamięć część *Sonaty b-moll*, ale również dzieło chronologicznie pierwsze, które dało impuls do pracy nad pozostałymi częściami cyklu sonatowego. Utwór ma budowę trójdzielną ABA, z których fragment środkowy (trio) kontrastuje z częściami skrajnymi. Dlatego w przeciwieństwie do potężnego pochodłu akordów w części A³¹ (przykład 2) trio rozpoczyna „melodia dziecięco naiwna, bezbronna, niewinna” (M. Tomaszewski) (przykład 3).

Część A i B różnią się tonacjami; Chopin skomponował *Marsza* w tonacji głównej cyklu (b-moll), a trio w durowej paraleli (Des-dur).

W filmowej *Orkiestrze Marsz żałobny* wybrzmiewa bezpośrednio przed spokojnym i lirycznym *Adagio* Albinoniego. Rodzajem wizualnego łącznika między skontrastowanymi, m.in. pod względem dynamiki, utworami jest motyw „kładki życia”, która zastępuje klawiaturę, „dotykającą” dolnej krawędzi obrazu. Utwór Chopina rozgrywa się na tle schodów i fasady katedry w Chartes. W części A pochody akordów sugerują wertykalne układy choreograficzne, dlatego aktorzy, uderzając w klawisze, odrywają ostentacyjnie dłonie od klawiatury; kadry – podobnie jak dźwięki w akordzie – są powielone. Część środkowa ma charakter kontrastowy; trio rozwija się melodyjnie, dlatego ruch aktorów przebiega wzdłuż klawiatury i jest wyznaczony przez poziomą linię dźwięków. Melodia prawej ręki jest przy tym ważniejsza od akompaniamentu w basie. Filmowanie części B nie polega już na śledzeniu skontrastowanych tematów – jak w pierwszej części cyklu sonatowego – ale na wsłuchiwaniu się w proste harmonicznie, powracające całości.

²⁹ Zob. J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 25, Poznań 2000, s. 23.

³⁰ *Marsz żałobny* wykorzystany w piosence M. Zembatego jest z kolei czynnikiem wzmacniającym czarny humor.

³¹ F. Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, French First Edition, s. 14, www.cfeo.org.uk/apps (29.05.2012).



Przykład 2. Początek *Marsza żałobnego* F. Chopina (materiały z biblioteki internetowej Petrucci Music Library)

Sonata b-moll op. 35, Marcia funebre, t. 31-34



Przykład 3.

Porządek formy muzycznej narzuca rozwiązania, które dzielą film na trzy całości. Multimedialna adaptacja *Marsza żałobnego* podpowiada jednak układ przekształcony, który zapisalibyśmy jako ABA_1 . Niezależnie od muzycznej repetycji (części A) Rybczyński kontrastuje semantycznie pierwszy i ostatni fragment filmu. Do kompozycyjnej muzycznej klamry dopasowuje bowiem „klamrę egzystencjalną”, która oparta jest na kondycji człowieka oraz zmienności Fortuny. W części A – choć występują chwile niepokoju i smutku – widzimy symbolicznie ukazany czas dobrobytu, radości, zatem życie, które upływa między spełnionymi oczekiwaniami a miłymi niespodziankami. Na pytanie, czy coś spadnie z nieba, otrzymujemy odpowiedź twierdzącą, bo w filmie Rybczyńskiego z nieba spadają kielbasy, buty, walizki, wódka nawet... Witalność nie jest jednak stanem chronicznym, dlatego po latach tłustych przychodzi część A_1 , a wraz z nią śmierć, pora pożegnań, lamentu, zwracania darów, czas odchodzenia z pustymi rękami.

Wysiłek „filozofowania” o krótkości ludzkiego żywota rekompensuje refleksja nad materią muzyki i materią języka – a te raz się zbliżają, a innym znów razem oddalają od desygnatów rzeczywistości. Rybczyńskiego gra z kodem językowym polega na dosłownym ilustrowaniu znanych, funkcjonujących w polszczyźnie związków frazeologicznych – znajdujemy wśród nich frazeologizmy dotyczące posiadania niezasłużonego („spadać niczym manna z nieba”), jak i te odnoszące się do równie niezasłużonej biedy („zostać z pustymi rękami”) (fot. 6 i 7).



Fot. 6. *Marsz żałobny* F. Chopina w interpretacji Z. Rybczyńskiego – spadające z nieba butelki



Fot. 7. Kolejna scena z *Marsza żałobnego* F. Chopina

Reżyser, wprost wizualizując utrwalone w świadomości znaczenia idiomatyczne bądź przenośne, sprowadza je do ich pierwotnych desygnatów. „Metaforom w naszym życiu” zostaje poniekąd przywrócona referencja, co wywołuje u odbiorcy uśmiech – myślenie przenośne (abstrakcyjne) jest bowiem sprowadzone na pierwotny, infantylny poziom konkretno-wyobraźniowy. Dodajmy, że analogiczne procesy przekładania utartych, przenośnych znaczeń na obrazy zachodzą w utworze *Ave Maria* Schuberta, gdzie *miłosne uniesienie* przedstawiono dosłownie, jako „lewitowanie” małżonków pod sklepieniem katedry. W *Adagio* Albinoniego natomiast powiedzenie „balansować na granicy życia i śmierci” to nic innego, jak chwiejne chodzenie po zawieszanej w przestrzeni, wąskiej kładce, notabene to na niej spotykamy bohaterów bajki Krasickiego, od których wzięło się przysłowie „wiódł ślepy kulawego”.

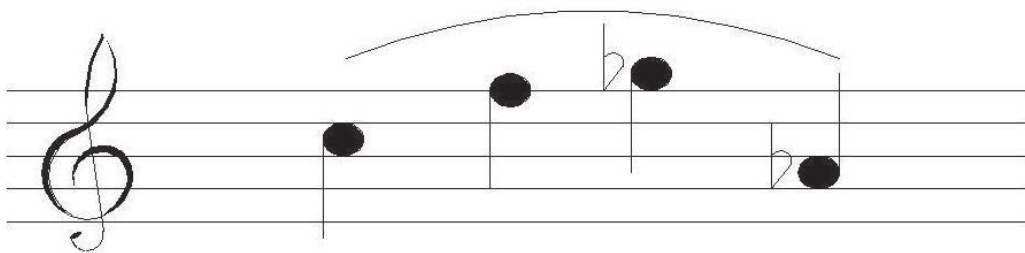
Podczas gdy w multimedialnym opracowaniu materii lingwistycznej śledzimy powroty do myślenia przedmiotowego, proces odwrotny obserwujemy w kodzie muzycznym. W tym przypadku Rybczyński do autotelicznych układów dźwiękowych dobiera obrazy, które wprowadzają pozamuzyczne treści, zbliżając sztukę asemantyczną do referencji, „sytuacje muzyczne” przemienia w sytuacje życiowe. Wbrew oczekiwaniom odbiorczym, a właściwie na przekór braku jakichkolwiek oczekiwań wobec autotelicznych układów dźwiękowych, otrzymujemy filmowe onomatopeje; są to często rozwiązania, których najmniej można by się spodziewać. Przyjrzyjmy się pewnej scenie z tria i dopowiedzmy ciąg dalszy (fot. 8).

Na pojedyncze dźwięki – charakterystyczne, bo zbudowane z dźwięków dominanty septymowej (D⁷) do Des-dur, czyli do tonacji tria – przypadają konkretne osobne gesty. Dźwięk C to wzięcie kęsa kurzej pałeczki, dźwięk f to moment, w którym kobieta odwraca się w stronę starszego mężczyzny. Ten z kolei na wysokim dźwięku – Ges wyjmuje zębami korek z butelki, a podczas dźwięku niższego (As oddalonego aż o septymę) nalewa wino. Nienacechowane znaczeniowo muzyczne motywy zostają stylizowane na układy dźwiękowe o charakterze ilustracyjnym³².

Interpretowany przez Rybczyńskiego fragment nie jest przypadkowy, w utworze Chopina pełni funkcję łącznika między Des-dur – właściwą tonacją tria – a jego częścią środkową, która moduluje do różnych tonacji, często oddalonych o kwintę. Omawiane dźwięki podprowadzają do Des-dur, zatem wyjściowej tonacji części B *Marsza żałobnego*. W omawianym fragmencie C jest tak zwanym dźwiękiem prowadzącym do tonacji Des-dur (leży na siódmym stopniu tejże gamy), a F jest trzecim jej stopniem (oraz składnikiem toniki), kolejne dźwięki Ges i As (podobnie jak C należą do dominanty septymowej do wyjściowej tonacji tria). Omawiany takt w filmowo-muzycznym łączniku składa się z dźwięków, które są nie tylko przejściem do tonacji właściwej tria, ale także przemianą dojrzałości w kolejny etap życia – starość. Łącznik muzyczny staje się także semantycznym łącznikiem filmowej historii – jego zadania zmieniają się jednak w zależności od medium, dlatego w utworze Chopina jest podprowadzeniem do właściwej tonacji tria, natomiast u Rybczyńskiego kolejną zamianą pokoleń.

Podobieństwo jakości dźwiękowych do prezentowanego, zaczerpniętego z życia zjawiska nie ma oparcia w konwencji (jak słowa dźwiękonaśladowcze), jest bowiem efektem skrajnie subiektywnej interpretacji brzmieniowych relacji. Filmowa onomatope-

³² Naśladowującym najczęściej zjawiska przyrody; przykładem jest m.in. „beczenie owiec” w poemacie symfonicznym *Don Kichot* R. Straussa oraz „szczekanie psa” imitowane przez alówki w *Wiośnie* A. Vivaldiego.



Fot. 8. Przyporządkowanie pojedynczych gestów określonym wartościom muzycznym

ja Rybczyńskiego polega na przypisaniu autotelicznym strukturom dźwiękowym, które – dodajmy – nie mają prowokować ilustracyjności, takich aspektów rzeczowych, które wykazują (najczęściej pozorną) zgodność między zjawiskiem akustycznym a sugerowanym rozwiązaniem wizualnym. Filmowa onomatopeja może być tym samym źródłem komizmu, ponieważ słuch, przyzwyczajony do asemantycznych układów dźwiękowych, konfrontuje się ze zmysłem wzroku, który dostarcza nowych uczuciowo-intelektualnych bodźców. Zachodzi niewspółmierność, kontrast między audialnym przyzwyczajaniem a jego wizualnym uzupełnieniem.

Dwa rodzaje komizmu rządzą w filmowym opracowaniu *Marsza żałobnego*. Pierwszy to komizm niespodzianki – za sprawą filmowych obrazów z obojętnych semantycznie dźwiękowych układów uzyskane są zaskakujące znaczenia. Drugi zaś – komizm spełnionego oczekiwania, wynika z wtórnej programowości III części *Sonaty b-moll*. Przypieczętowane tradycją przeświadczenie o treściowej warstwie Chopinowskiego utworu nie jest w filmie odrzucone, wręcz przeciwnie – zyskuje filmowe „wsparcie”. Trudno jednak mówić o respektowaniu nieformalistycznych świadectw odbioru – dodajmy – najczęściej uczuciowych, obciążonych balastem ilustracyjnym oraz powinowac-

twem życiowych skojarzeń. W *Orkiestrze* Rybczyńskiego uzupełnienie monomedialnego dzieła o multimedium okazuje się wzmocnieniem *à rebours* (fot. 9).



Fot. 9. Filmowa groteska w *Marszu żałobnym*

To, co zwykle określane jest jako przerażające, tragiczne czy martyrologiczne, ma w filmie swoją makabrycznie przerysowaną karykaturę. Odkrycie groteski nie jest trudne. Rybczyński ucieka się do jej powszechnie znanych mechanizmów, w tym przemieszania antynomicznych kategorii estetyki. Maskarada z motywami rozpacz, żałoby i przerażenia jest prowokacyjna wobec interpretacyjnych wzorców utrwalonych w świadomości słuchaczy. Wiąże się z naruszeniem „mentalnego” zakazu – działania koniecznego dla uzyskania czarnego humoru. Na rewersie patosu reżyser odkrywa groteskę, którą czyni podstawą odbiorczej gry. W sposób pośredni ośmiesza, a zatem i deprymuje, percepcję, która zamyka sztukę asemantyczną w ramach przyczynowo-skutkowych uzasadnień. Ten rodzaj komizmu – plasujący się w przestrzeni intermedialnej – wynika z kontrastu (sprzeczności) między ideą muzyki absolutnej (czystej) a jej zewnętrznym, w tym przypadku językowym, przejawem, który muzykę „uzupełnia” o motywacje życiowego prawdopodobieństwa.

Przypadek tria – środkowej części Chopinowskiego *Marsza* – to wypełnianie transparentnych znaczeniowo układów brzmieniowych parabolą na temat przemijania. Trio zostało podzielone na trzy części odpowiadające kolejnym etapom życia: dzieciństwu, dojrzałości i starości. Pierwsze, powtórzone dwa muzyczne zdania (poprzednik i następnik) odpowiadają tematycznie dzieciństwu, czyli pierwszej fazie życia. Dziewczynka w białej sukience i wianku idzie wzdłuż klawiatury, uderza poszczególne, zazwyczaj przypadkowe klawisze, od czasu do czasu patrzy w stronę kamery, jakby nawiązywała wzrokowy kontakt z widzem. Jej ubiór w sposób czytelny odsyła do czystości i niewinności dziecka (fot. 10).



Fot. 10. Trio Chopina jako metafora dojrzewania i przemijania: dzieciństwo

Doroślóść to dwa kolejne muzyczne zdania – wykonywane *crescendo*. Wprowadzone w sąsiadujących taktach przednuty odróżniają drugie muzyczne zdanie (następnik) od pierwszej części, w której słyszeliśmy tryle. Wchodzenie w doroślóść rozpoczyna się od niższych dźwięków (h^1 zamiast e^2), dlatego ruch aktorów (kobiety i mężczyzny) przebiega w odwrotnym od dzieciństwa kierunku, od dźwięków wyższych ku niższym. Cofanie się ku niższym rejestrom jest początkowo zobrazowane dosłownie, jako ruch wstecz (kobieta robi kilka kroków w tył, będąc zarazem twarzą do partnera). Zdanie drugie wybrzmiewa pianissimo, powraca w nim rozpoczynająca trio melodia, której słuchamy aż do pierwszej volty, a zarazem końca drugiej części filmowego cyklu. Doroślóść upływała w nastroju namiętności i wzajemnej fascynacji (fot. 11).

Dojrzałość i starość mają z gruntu inną patronkę – rutynę. Nastaje czas zbierania resztek po tym, co i tak już dawno zostało skonsumowane. Starzejące się, a wkrótce stare małżeństwo przechodzi wzdłuż klawiatury, powtarzając dobrze znane z codziennego życia relacje i zachowania. Muzyka jest analogiczna do części odpowiadającej dzieciństwu. Trio zaczyna się samotnym „marszem” dziewczynki i równie samotnie się kończy. Podczas drugiej volty kobieta w podeszły wieku idzie sama (już bez męża), w dłoniach trzyma zapaloną świecę, by w finale części B umieścić ją na środku klawiatury. Klarowna budowa środkowej części *Marsza*, repetycje i łatwy do prześledzenia bieg muzycznych całości (motywów, fraz, zdań, okresów muzycznych) pozwoliły uzupełnić *vis comica*, o której była mowa w interpretacji części skrajnych, o nową sensotwórczą siłę – *vis narrandi* (fot. 12 i 13).

Rybczyński, fabularyzując trio, dobiera choreografię, która jest zgodna z biegiem dźwięków w formie muzycznej. Gesty aktorów wydają się nie dodane do sztuki dźwięków, lecz przez nią sprowokowane, wywołane w sposób naturalny i nie zakłócający jej biegu. Reżyser, kierując się rozwiązaniami kompozytorskimi, kolejny raz formę mu-



Fot. 11. Trio: dorosłość



Fot. 12. Trio: dojrzałość



Fot. 13. Trio: starość i śmierć

zyczną traktuje jak monomedialną matrycę, zatem strukturę semantycznie neutralną. Warunkiem intermedialnej gry – podobnie jak w uwerturze Rossiniego – jest z jednej strony przestrzeganie porządku muzycznego, którego nie należy burzyć chaotycznie dobranymi obrazami, z drugiej zaś – odniesienia intertekstualne, które w przypadku dzieła Rossiniego dotyczą libretta, natomiast w *Marszu Chopina* odsyłają do percepcji, która w muzyce widzi odzwierciedlenie życiowych treści.

W uwerturze do *Sroki złodziejki* występował trudno uchwytny rodzaj komizmu instrumentalnego. *Marsza żałobnego* nie sposób w ogóle podejrzewać o beztroski charakter – immanentne właściwości romantycznego utworu wywołują skojarzenia mroczne (na co słusznie zwracają uwagę muzykolodzy). Komizm w przypadku filmowej adaptacji *Marsza* jest czymś wtórnym, co z jednej strony wynika z wizualnego, groteskowego przejawskrawienia wywoływanej przez utwór grozy, z drugiej zaś jest efektem przypisania układom muzycznym cech kinetyczno-przedstawieniowych, ilustracyjnych. Układy dźwiękowe natury czysto formalnej zyskują reprezentację – są łączone i kojarzone z jakością konkretnego desygnatu. Uzupełnienie muzyki o aspekt rzeczowy może odkrywać surrealistyczną absurdalność multimedialnych rozwiązań, jak również oswajać budzące niepokój układy dźwiękowe – oba rozwiązania każą odbiorcy przyjąć postawę „programowej niewiary”. Nałożenie multimedialnych warstw na monomedialną płaszczyznę utworu muzycznego pozwala ujawnić się efektom komicznym, nawet w motywach, które nie prowokują skojarzeń jednoznacznie referencyjnych, a tym bardziej zabawowych³³.

³³ Ciekawa interpretacyjnie mogłaby okazać się ostatnia, następująca po *Marszu żałobnym*, część *Sonaty b-moll*, którą tradycyjnie, za kompozytorem, nazywa się „ogadywaniem po marszu”.

Rybczyński, rozpoczynając pracę nad *Orkiestrą*, uznał czasowość za wspólne ogniwo muzyki i filmu. Nie zwrócił jednak uwagi na różnicę między czasem ukonstytuowanym dźwiękowo w muzyce instrumentalnej (a zatem absolutnym i czystym trwaniem sztuki) a czasem przedstawieniowym, którym dysponują syntetyczne gatunki, w tym także film (podobnie zresztą jak literatura, opera czy teatr). Semantyka, która za sprawą filmu wkracza w niereferencyjny system, uzupełnia muzykę o kolejne Ingardenowskie warstwy. Rybczyński tworzy fikcyjny świat z elementów, które – w przeciwieństwie do formy muzycznej – są już skażone życiowym prawdopodobieństwem. Należałoby zatem postawić pytanie dotyczące różnic między percepcją dzieła muzycznego i odbiorem tego samego dzieła w adaptacji filmowej.

Rybczyński wykorzystuje czasowość – a *de facto* przemijanie – muzyki i filmu, aby opowiedzieć o przemijaniu uniwersalnym. Zarówno czas, jak i forma muzyczna (a w niej częste repetycje, cykliczność, budowa okresowa) okazały się intermedialnym pomostem, który z asemantycznych utworów pozwolił uczynić multimedialną parabolę o ludzkiej *vanitas*. Przemijalność okazuje się tematem na tyle generalnym, a zarazem na tyle bliskim muzyce, która dzięki przemijalności (czytaj czasowości) istnieje, że referencyjność przestaje być rozumiana tu jako tłumaczenie kodu dźwiękowego przez inny kod. Czas w *Orkiestrze* ma swoją tematyczną płaszczyznę – to przemijalność zarówno w wymiarze egzystencjalnym (jednostkowym), jak i historycznym (przykład *Bolera* Ravela w kontekście upadku socjalizmu). Muzyka jest w tej koncepcji esencją czasu, w którym mieści się bieg życia moralitetowego „każdego”, ale i bieg dziejów.

W *Orkiestrze* Rybczyńskiego, oprócz konfrontacji różnych semantycznie kodów oraz odmiennych mediów, spotkały się różne typy czasowości, w których czasowa struktura muzyki jest uzupełniona o przedstawieniową czasowość filmu. Niezmienny pozostaje jedynie subiektywny czas naszego życia, który poświęcamy dla doświadczenia czasu dzieła sztuki.

Wykorzystane w artykule slajdy zostały zamieszczone dzięki uprzejmości Zbigniewa Rybczyńskiego.

The article “Zbigniew Rybczyński’s world of musical depictions” presents an interdisciplinary reading of “The Orchestra”, an interpretation growing out of musical expectations towards a film work incorporating a popular repertoire of classical music. Numerous analytical measures allow the author to demonstrate a close relationship between the film and its music (mainly on structural level with references to musical forms). In this context, the author takes up an issue of percep-

tion, being a game of perceptual associations formed by musical tradition and principles of a tonal system. Following an intermedial game, being a result of confrontations between monomedial works of classical music and multimedial experiments, we come to discover some ludic aspects. It is then a music-film humour, resulting from complementing "asemantic" musical structures with visual-kinetic specifications, which not only breaks down perceptual habits but also leads to their significant revaluation as they tend to assign utilitarian functions to stylized works, whereas non-referential relationships between sounds are loaded with realistic (illustrative) meanings.

Key words: intermediality, synthesis of the arts, music in a film, interdisciplinarity, humour in music and film, Zbigniew Rybczyński

Bibliografia

- Chomiński Józef, *Formy muzyczne*, t. 1, PWM, Kraków 1954.
- Co znaczy orkiestra. *Dyskusja w Pracowni Teorii i Historii Filmu Instytutu Sztuki PAN*, w: Zbigniew Rybczyński – *podróżnik do krainy niemożliwości: wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, red. Z. Benedyktowicz, współpr. red. T. Rudkowska, R. Ciarka, Instytut Sztuki PAN, Komitet Kinematografii, Warszawa 1993.
- Eco Umberto, *Wypowiedź poetycka a informacja. Zastosowanie do wypowiedzi muzycznej*, przeł. J. Gałuszka, w: *idem, Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, WAB, Warszawa 2008.
- Lewis C.S., *Diabelski toast*, przeł. Z. Kościuk, Oficyna Wydawnicza Logos, Warszawa 2010.
- Lissa Zofia, *Charakter i typy kojarzeń w percepcji muzycznej*, w: *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1965.
- Monelle Raymond, *The music topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- Rybczyński Zbigniew, wypowiedź zarejestrowana podczas spotkania w *Małej Galerii* www.youtube.com/watch?v=cplUeUzo82I (27.05.2012).
- Sandelewski Wiarosław, *Rossini*, PWM, Kraków 1967.
- Spielmann Yvonne, *Klocki do teorii intermedialności obrazu*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Katowice 1999.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin – człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Medium i intermedialność – definicje, klasyfikacje, perspektywy*, w: *eadem, Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Waugh Alexander, *Muzyka klasyczna. Nowy sposób słuchania + CD*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 1997.
- Wysłouch Seweryna, *Ikoniczność i ucieczka od referencji (na przykładzie filmów Zbigniewa Rybczyńskiego)*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, PAN, Warszawa 2010.
- Ziomek Jerzy, *Rzeczy komiczne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 25, Wyd. UAM, Poznań 2000.