



Dyrygent schodzi z estrady – muzyka w filmach Andrzeja Wajdy

Filmy Wajdy nie byłyby tym samym bez muzyki pisanej przez najlepszych polskich kompozytorów

Kiedy myślę o Andrzeju Wajdzie i muzyce, przed oczami staje mi szereg obrazów, ale dwa najwyraźniej. To czołówka [Człowieka z marmuru](#) (1977), z energiczną, a jednocześnie wykończoną Krystyną Jandą, jadącą na zdjęcia z ekipą przez nowoczesną Warszawę – a w tle wspaniały band pod dyktando Andrzeja Korzyńskiego, z syntezatorami, basem i perkusją oraz chórkami Alibabek. Jakże ta muzyka niesie scenę i cały film, uosabiając nieustraszoną dziennikarkę próbującą dotrzeć do korzeni mitu, przy okazji dając filmom Wajdy z przełomu lat 60. i 70. energetyczny, retrofuturystyczny *sound*. Ale od razu przypominam sobie także mroczną końcówkę *Dyrygenta* (1979), kiedy młody dyrygent-karierowicz (Andrzej Seweryn) wysłuchuje oskarżycielskiej tyrady swojej żony (znów Janda), a kamera skupia się na jego twarzy, z jedną połówką oświetloną, a drugą pograżoną w ciemności. Rozlega się słynny motyw [V Symfonii Beethovena](#), los puka do drzwi, tylko – jak pytał sławny dyrygent (John Gielgud) wracający do kraju po latach – „do czyich drzwi?”. Obraz twarzy się bardzo powoli zamazuje, koniec.

Andrzej Wajda miał szczęście pracować z najlepszymi w każdej dziedzinie, a kompozytorów dobierał sobie szczególnie starannie. Tylko trzy razy wykorzystał muzykę już istniejącą, jednak za każdym razem miał ku temu bardzo istotne powody. Arcydzieło Beethovena niczym czyste zwierciadło przytknięte do prowincjonalnej orkiestry obnaża wszystko to, co dobre i złe: zmęczenie i motywację muzyków, naciski władz, bezinteresowność skrzypaczki, interesowność jej męża. Z kolei [Koncert skrzypowy Karola Szymanowskiego](#) rozbrzmiewa wielokrotnie w *Pannach z Wilka* (1979), co oczywiście usprawiedliwiają relacje kompozytora z autorem powieściowego pierwowzoru, Jarosławem Iwaszkiewiczem. Ale też uderza niezwykła spójność nastroju tych scen, jak w otwierającej sekwencji cmentarnej, czołówce z łodzią, pocałunkiem na polu i konnej przejażdżce: kantylena skrzypiec uwodzicielsko prowadzi Wiktora w przeszłość i naturę, czemu każdorazowo towarzyszy światło świec lub zachodzącego słońca. Wreszcie, w ostatnim filmie *Powidoki* (2016) Wajda sięgnął po cztery utwory Andrzeja Panufnika (*Landscape*, *Autumn Music*, *Piano Concerto*, [Dreamscape](#)), którego emigranckie losy stanowią wariację na temat historii Władysława Strzemińskiego pozostałego w kraju. Obaj przedstawiciele modernizmu opłacają swój wybór wysoką ceną: malarz codziennym zmaganiem z władzą, a kompozytor – wyrokiem na nieobecność w ojczyźnie.

Jednak do większości dzieł reżysera muzykę pisali najwybitniejsi kompozytorzy tych czasów – i to raczej muzyki autonomicznej niż filmowej. Andrzej Markowski (*Pokolenie*, 1954; *Popioły*, 1965; *Przekładaniec*, 1969), Jan Krenz (*Kanał*, 1956; *Popiół i diament*, 1958), Tadeusz Baird (*Lotna*, 1959; *Samson*, 1961), Krzysztof Komeda (*Niewinni czarodzieje*, 1960), Jerzy Matuszkiewicz (*Miłość dwudziestolatek*, 1962), Krzysztof Penderecki (*Katyń*, 2007), Paweł Mykietyn (*Tatarak*, 2011; *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013). Często podkreślała ona beznadziejność wydarzeń fabuły, jak [atonalny motyw Krenza na altówkach \(z wibrafonem w tle\) w Kanale](#) albo dziarska trąbkowa fanfara Bairda zamierająca w klarnetowym smutku w *Lotnej* czy elegia Pendereckiego z melodią skrzypiec i gęstym akompaniamentem wiolonczel w *Katyniu*. W innych wypadkach pozostawiała więcej przestrzeni dla widza, jak minimalistyczna melodia fortepianu w *Tataraku* czy stylowy jazz w *Niewinnych czarodziejach*, którego główny bohater jest zresztą perkusistą. Muzyka współczesna staje się nawet jednym z tematów tego najwspanialszego flirtu w polskim kinie, kiedy Pelagia przekomarza się z Bazylim: „Wyobraź sobie małego, szarego wróbelka. – W jakiej sytuacji? – W różnych. Miłe stworzonko, ale co wróbelka wie o kulturze Majów? Albo o upadku Cesarstwa Rzymskiego? – A telewizja? – A zagadnienia fizyki jądrowej? Perspektywy cybernetyki, kryzysy ideologii? Muzyka dodekafoniczna albo [elektronowa](#)? Wszystko to oraz wiele innych rzeczy w ogóle dla wróbelka nie istnieje... tego nie ma. – Szczęśliwy wróbelka...”.

Jednak najdobitniejszy wpływ na muzyczną postać dzieł Wajdy wywarli trzej twórcy, z których każdy ma na koncie co najmniej pięć tytułów: Stanisław Radwan, Wojciech Kilar i Andrzej Korzyński. Ten pierwszy odpowiadał przede wszystkim za stylizowaną na góralszczyznę ścieżkę dźwiękową do *Wesela* (1971), z której wybija się [muzyka do scen widowisk](#), gdzie chochołom na polu i kosom we mgle towarzyszy niesamowity, rytmiczny, triolowy motyw w barwach przetworzonych instrumentów i głosów. Później Andrzej Wajda współpracował z Radwanem wyłącznie w telewizji: w serialu *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1980), a przede wszystkim spektaklach teatralnych *Mishima* (1996), *Wyrok na Franciszka Kłosa* (2000), *Noc czerwcowa* (2001) i *Makbet* (2010). Było to zresztą zgodne ze specjalnością kompozytora, a artyści pracowali razem także na scenie Starego Teatru w Krakowie (m.in. *Hamlet*, 1989), choć w legendarnych *Biesach* (1971) i *Nocy listopadowej* (1974) eksperymentował Zygmunt Konieczny. Muzyka Radwana potrafi lapidarnie osadzić akcję w czasie i miejscu, jak choćby w czołówce *Z biegiem lat...*, gdzie hejnał mariacki (obecny także w *Dyrygencie* jako sygnał radiowy) przechodzi w szybki ostateczny temat smyczków, a następnie w zadzierzgestego walca z większym udziałem dętych i perkusji.

Rola muzyki Andrzeja Korzyńskiego w filmach Andrzeja Wajdy wymagałaby dłuższego namysłu i próby ujęcia syntetycznego, na które w tej chwili trudno się zdobyć. Ten uzdolniony aranżer i kompozytor jako jeden z pierwszych grał w kraju na syntezatorze Mooga, a wraz z Mateuszem Świącickim jako *Arp Life* nagrał mnóstwo *background music* wykorzystywanej także za granicą (windy hotelu Kempinski...) oraz w telewizji pod różne sekwencje montażowe, co obecnie odkrywają młodsze pokolenia ([niezastąpione Gad Records](#)). Mam wrażenie, że to nie przypadek, iż Wajda zaprosił go do współpracy równoległe z nowofalową inspiracją we *Wszystko na sprzedaż* (1968) oraz niemal trzy dekady potem w *Pannie Nikt* (1996). Elektroniczne brzmienie zespołów Andrzeja Korczyńskiego miało zapewne przełamać klasycyzującą estetykę *Popiołów* czy *Korczaka*, a poza tym wydawało się bliższe tematowi filmu: szaleństwu planu filmowego czy zagubionej młodzieży. Jakkolwiek by nie było, to niepokojące plamy syntezatorów znakomicie odrealniają (nie do końca zresztą wiarygodny) realizm *Panny nikt*, a rewelacyjny groove sekcji dętej z ciekawymi solówkami (saksofon, perkusja, harmonijka) we *Wszystko na sprzedaż* wprowadza powiew swobody, świeżości i światowości. Po sukcesie tego autotematycznego filmu nastąpiło *Polowanie na muchy* (1969) z groteskowymi aranżami i *Brzezina* (1970), ukazująca liryczną stronę kompozytora. Potem dwa największe sukcesy: *Człowiek z marmuru* (1977) i *Człowiek z żelaza* (1980) z porównywalnymi głównymi tematami Korzyńskiego – o jednym już pisałem wyżej, a drugi to zdecydowanie bardziej klasyczny, smyczkowy motyw o łukowej budowie.

Zaskakujące jest to, że Andrzej Wajda i Wojciech Kilar pracowali ze sobą po raz pierwszy dopiero po, odpowiednio, trzydziestu i dwudziestu latach w kinie! To jednak ci dwaj artyści odpowiadają w dużym stopniu za zbiorowe postrzeganie klasyki polskiej literatury, od Mickiewicza (*Pan Tadeusz*, 1999), przez Fredrę (*Zemsta*, 2002), Reymonta (*Ziemia obiecana*, 1974) i Conrada (*Smuga cienia*, 1976), po Konwickiego (*Kronika wypadków miłosnych*, 1985). To całe muzeum muzycznych „symboli”, szczególnie polskie tańce narodowe. Większość z tych filmów zanurzonych jest w bliższej lub dalszej przeszłości, co wymusiło na Kilarze stylizację, najbardziej chyba udaną w *Zemście* (menuet, mazur, pieśń Papkina). Choć wiele utworów z filmów Wajdy weszło do życia koncertowego (walc z *Ziemi Obiecanej*, polonez z *Pana Tadeusza*, temat Aliny i Witka z *Kroniki...*, dodajmy jeszcze marsz z *Korczaka*, 1990), to największe wrażenie robią do dziś ścieżka dźwiękowa z pierwszego filmu – szeroko rozpięta między mechaniczną sonosferą a sentymentalnym romansiem – oraz bogata oprawa tego drugiego, z orkiestracyjnymi popisami kompozytora. Jak sam reżyser wspominał oba przypadki, dopiero po usłyszeniu muzyki Wojciecha Kilara po zdjęciach w Łodzi on sam i aktorzy „zrozumieli, jaki film zrobili” (*Ziemia obiecana*), a przed rozpoczęciem pracy nad narodowym poematem dostał przesyłkę z nagraniem polonezem i wskazówką, by „szedł śmiało tą drogą” (*Pan Tadeusz*). Historie te jasno wskazują, że w tym przypadku mieliśmy do czynienia z wyjątkowym porozumieniem (więcej o tym wątku [w artykule dla Kolekcji Kilara](#)).

Szymanowski, Krenz, Markowski, Panufnik, Komeda, Radwan, Korzyński, Kilar – jednego wielkiego nazwiska tu brak, a brak

to znaczący. Już do *Lotnej* Wajda chciał namówić Witolda Lutosławskiego, ale że ten znajdował się w momencie gorączkowych poszukiwań swojego własnego języka (pomiędzy *Muzyką żałobną* a *Grami weneckimi*), zdecydowanie odmówił. Dopiero po latach między przyszłymi sąsiadami nawiązała się przyjaźń w kwartecie z małżonkami, którą wzmocniło doświadczenie stanu wojennego. Jak wspominają Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz, „Żoliborz sprzyjał zacieśnianiu kontaktów. Myślę, że to się łączyło jednak w pewnym stopniu z tym, że za każdym razem Witold chciał się dowiedzieć, co się dzieje w kraju, do którego wracał po swoich zagranicznych obowiązkach. (...) Widywaliśmy się bardzo często – przez to bliskie sąsiedztwo – po prostu, odwiedziny na kawę, na kolację... On był naszym mentorem, my jednak nie byliśmy dobrymi kompanami do rozmowy o muzyce. Tematy były bardziej ogólne... W tym czasie rozmawiało się też bardzo często o polityce i to był właściwie główny temat przez cały czas Solidarności” (więcej w [audycji Polskiego Radia](#)). We wspomnieniach Wajdy przewija się także fascynujący wątek nigdy nienapisanej opery Lutosławskiego, który powiedział w końcu kiedyś, że ludzie mówią, a nie śpiewają – to domena ptaków. Świadomy tego reżyser po obejrzeniu w Paryżu spektaklu *Konferencja ptaków* Petera Brooka na podstawie perskiego poematu doprowadził do wielogodzinnego spotkania dramaturga Jeana-Claude’a Carrière’a (zresztą scenarzysty *Dantona*) z Witoldem Lutosławskim. Ten jednak, wówczas w zaawansowanym już wieku i pochłonięty *Koncertem fortepianowym*, szczerze wyznał, że nie starczy mu czasu na napisanie opery... Aż boję się wyobrazić, jak mogłaby brzmieć ptasia opera Lutosławskiego z librettem Carrière’a w reżyserii Wajdy, ale na pewno jest to jeden z największych niezrealizowanych projektów w XX-wiecznej polskiej kulturze!

Jan Topolski