ISSN 1733-9871 · eISSN 2719-7891

Naśladując Orfeusza... Wyimki o kompozycjach Wojciecha Kilara do filmu w trzech odsłonach[1]

IWONA GRODŹ
Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami
Polish Society for Film and Media Studies

DOI: 10.2478/prm-2025-0004

Wprowadzenie

> [...] jeśli naśladując Orfeusza, dostroimy się, niby struna jego liry, do pełni istnienia — czyli zgodzimy się na życie takie, jakim jest, luzując tym samym węzły pragnień wiążące nas ze światem odbieranym za pośrednictwem zmysłów — poczujemy się membraną, przez którą przenikają fluidy pochodzące z wielu wymiarów i która sama generuje takie wibracje[2].
>
> MARCIN TRZĘSIOK

1 Niniejszy artykuł stanowi fragment przygotowywanej przez autorkę do druku większej publikacji na temat funkcji muzyki i strategii włączania jej do filmu na przykładzie polskiej kinematografii. / The present article is a fragment of a more substantial study, currently prepared by the author for publication, on the function of music and the strategy of incorporating it into film as seen in Polish cinematography.

2 Marcin Trzęsiok, *O trojakiej funkcji muzyki i języka*, w: idem, *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*, Kraków 2023. Zob. https://www.amuz.bydgoszcz.pl/wydarzenia/muzyka-nie-absolutna-53-konferencja-muzykologiczna-zkp/ [dostęp: 06.12.2024].

Imitating Orpheus...
On Wojciech Kilar's Compositions for Film in Three Acts
© 2025 by Iwona Grodź. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-sa/.

Muzyka (nie)absolutna podkreśla elastyczność i bogactwo potencjału interpretacyjnego muzyki. Tym samym skłania do ciągłego jej redefiniowania przez tych, którzy ją tworzą, wykonują i słuchają. Warto więc w tym kontekście raz jeszcze wrócić do klasycznego tematu: „Co film może nam powiedzieć muzyką?"[3]. To niewątpliwie ważne pytanie, które stawiało sobie wielu filmoznawców. Nie oznacza to jednak, że odpowiedź na nie należy do łatwych. Nawet gdy przyjmiemy, że muzyka pełni w dużej mierze rolę znaczeniotwórczą i formotwórczą, to zwykle jest ona symbolicznym nośnikiem treści o wymiarze abstrakcyjnym, trudnych do uchwycenia i opisania[4].

Bogata literatura przedmiotu badająca związki filmu z muzyką nie oznacza ponadto, że wszystko powiedziano o owej synergii. Wystarczy przywołać nazwiska takich badaczy, jak (w Polsce[5]) Zofia Lissa[6], Alicja Helman[7], Iwona Sowińska[8], Małgorzata Przedpełska-Bieniek[9], Maria Wilczek-Krupa[10], Anna G. Piotrowska[11], Piotr Pomostowski[12], by zorientować się w wielości możliwych perspektyw.

---

3 Maria Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, Kraków 2021, s. 19.

4 Ibidem, s. 17.

5 Zob. też ważne publikacje zagraniczne na temat muzyki filmowej, m.in. Michela Chiona, Jamesa Wierzbickiego, Roya M. Prendergasta, Kathryn Kalinak, Danijeli Kulezic-Wilson (wyczerpującą, regularnie aktualizowaną listę takich pozycji można znaleźć na stronie *Oxford Bibliographies*, https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0209.xml); a także rozważania autotematyczne innych znanych kompozytorów, m.in.: Kazimierza Serockiego (Kazimierz Serocki, *Rola muzyki w filmie*, w: *Kazimierz Serocki: wykłady, wypowiedzi, zapiski*, zebrała i opracowała Iwona Lindstedt, Kraków 2022) i Krzysztofa Komedy (Krzysztof Komeda, *Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik Filmowy" 1961 nr 2, s. 35–38).

6 Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

7 Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964; eadem, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968; eadem, *Na ścieżce dźwiękowej*, Kraków 1968.

8 Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.

9 Małgorzata Przedpełska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2009.

10 M. Wilczek-Krupa, op. cit.

11 Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

12 Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019.

Każdorazowo jednak uznaje się, że muzyka filmowa to nie muzyka absolutna ani programowa, to część innego dzieła. Natomiast film na ekranie bez dźwięku to często zupełnie inny przekaz niż ten, który jest znany z pełnej audiowizualnej wersji[13]. Poetyka tak pojętej muzyki poddaje się analizie lingwistycznej[14] i hermeneutycznej[15]. Dopiero w takim ujęciu funkcją muzyki jest odkrywanie treści i znaczeń niewidocznych na ekranie[16].

W kontekście twórczości Wojciecha Kilara obie role muzyki są w dużej mierze utożsamiane z rodzajem „autopiętna", które odsyła do funkcji ekspresyjnej wypowiedzi artystycznej[17]. Retoryka dźwiękowa Kilara opiera się głównie na potencjale narracyjnym muzyki, a jej narzędziem są motywy przewodnie. Kompozytor traktuje je „jako nacechowany emocjonalnie język symbolu" (w sensie hermeneutycznym, tj. „znak odkrywający to, co ukryte i trudne do wyrażenia w innym medium")[18].

Jak przypomniała Maria Wilczek-Krupa, zadaniem, które warto sobie postawić, jest ustalenie reguł filmowo-muzycznego rzemiosła Wojciecha Kilara. Ważne jest więc „wsłuchanie się" i „wpatrzenie się" w film, a następnie: z jednej strony opis fundamentalnych cech oprawy muzycznej do filmu autora Krzesanego; a z drugiej strony objaśnienie tylko wybranych, reprezentatywnych fragmentów filmu pod kątem ich muzycznego

---

13 Ta kwestia staje się też ważnym punktem obserwacji Krzysztofa Zanussiego w filmie dokumentalnym *Obrazy i dźwięki. O muzyce Wojciecha Kilara* (1991), w którym reżyser wspomina współpracę z Kilarem i sensotwórczy walor jego oprawy muzycznej.

14 Zob. m.in. Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005; Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986.

15 M. Wilczek-Krupa, op. cit.

16 W tym miejscu warto przypomnieć, że muzyka w filmie jest tylko jednym z elementów warstwy audytywnej. Obok niej trzeba pamiętać jeszcze o efektach dźwiękowych, słowie mówionym, pisanym czy śpiewanym, a w końcu, ciszy. Kompozycja na instrumenty może być ponadto elementem akcji filmu lub tylko uzupełnieniem obrazu (zob. pojęcie: „warstwa audytywna" m.in. w: Pierre Schaeffer, *Element pozawizualny w filmie*, przeł. Stanisław Pazura, „Kwartalnik Filmowy" 1961 nr 2, s. 45–57; Jacek Pająk, *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*, Warszawa 2018).

17 M. Wilczek-Krupa, op. cit., s. 27.

18 Ibidem, s. 13.

ukształtowania[19]. Dzięki tym dwóm perspektywom możliwy jest wgląd w problematykę funkcjonowania muzyki Kilara w filmie[20].

Tajemnica i muzyka

> [...] źle jest tworzyć z misją przekazywania czegoś wielkiego[21].
>
> WOJCIECH KILAR

„Język muzyki" w filmie, w związku z przyjęciem perspektywy interdyscyplinarnej w niniejszym tekście, nie jest tożsamy z „językiem hermetycznym" zarezerwowanym dla wybranych. Jest sposobem komunikowania się poprzez sztukę, co nie pociąga za sobą deprecjonowania „zwykłości"[22] czy

19 Por. model analizy ścieżki dźwiękowej do filmu, który przedstawiła Maria Wilczek-Krupa. Przypomnę, że składa się on z: „opisu fazy pomysłu i realizacji, okoliczności podjęcia współpracy reżyser–kompozytor, ważne są tu więc kontekst biograficzny, kulturowy i społeczny; metryka filmu; streszczenie fabuły i charakterystyka postaci; wypowiedzi reżysera i kompozytora na temat pracy nad konkretnym projektem; formalno-techniczny opis ścieżki dźwiękowej; charakterystyki wybranego fragmentu filmu (ujęcia, grupy ujęć, sekwencji); wniosków końcowych" (zob. ibidem, s. 20).

20 Pierwsza kooperacja z branżą filmową autora *Krzesanego* datowana jest na 1958. Najczęściej Kilar pracował z Kazimierzem Kutzem, Krzysztofem Zanussim, Andrzejem Wajdą, Romanem Polańskim, Stanisławem Różewiczem, Sylwestrem Chęcińskim, Pawłem Komorowskim, Janem Rybkowskim, Aleksandrem Ściborem-Rylskim, Januszem Majewskim, ale były też współprace epizodyczne, m.in. z: Natalią Brzozowską, Józefem Wyszomirskim, Januszem Weychertem, Zbigniewem Chmielewskim, Witoldem Lesiewiczem, czy ważne z: Tadeuszem Konwickim (*Salto*, 1965), Wojciechem Hasem (*Lalka*, 1968), Markiem Piwowskim (*Rejs*, 1970), Jerzym Hoffmanem (*Trzy kroki po ziemi*, 1965; *Trędowata*, 1976), Krzysztofem Kieślowskim (*Przypadek*, 1981), Francisem Fordem Coppolą (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) czy Jane Campion (*Portret damy*, 1996). Łącznie Kilar skomponował 176 ścieżek muzycznych do filmów, zdobył ponad 20 nagród.

21 Klaudia Podobińska, Leszek Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 72–73.

22 Roman I. Drozd zauważył, że „takie nieporozumienia (sięgające nawet asocjowania *profanum* z profanacją) rażąco deprecjonują całą rzeczywistość świecką. A dychotomia ta

„emocjonalności" [23]. Treści, które wyrażane są w ten sposób, nie są nam często dane bezpośrednio, w postaci konkretnych słów, opisów czy dźwięków, ale raczej za pośrednictwem symboli, metafor, aluzji. Tak samo jak ekscytacja, ważna jest w tym kontekście empiria i możliwość weryfikacji przekazywanego sensu.

Zwykle wskazuje się dwa stanowiska w refleksji filozoficznej nad tajemnicą muzyki: neopozytywistyczne, które analizuje „status poznawczy" dźwięków, oraz symboliczne, którego przedstawiciele byli świadomi niewspółmierności środków muzycznych w stosunku do przekazywanych treści i konieczności wyrażenia dźwiękiem tego, co niewypowiadalne [24]. Dlatego w posługiwaniu się dźwiękami tak ważne są: pokora i autentyzm.

Z punktu widzenia badacza istotne są trzy stanowiska wobec tajemnicy w muzyce. Jedno mówi o „duchowości" w muzyce, ale nie jest ona równoznaczna z pojęciem *sacrum*. Kolejne zauważa w dźwiękach „piękno", które może nieść za sobą doświadczenie o charakterze metafizycznym. Ostatnie wskazuje na możliwe religijne podteksty w muzyce, które skojarzone są z dostąpieniem „tajemnicy poznania". Jednak „duchowość", „piękno" czy — mniej lub bardziej jawne — odniesienia do religii, zaszyfrowane w muzyce, nie wyjaśniają przecież rozumienia relacji: tajemnica — muzyka. Od wieków pojawiają się więc pytania: czy istnieje jakaś obiektywna cecha definiująca ową niezwykłość tej sztuki?

Mirosław Perz w artykule *Interpretacje muzycznego „sacrum" w kontekście polskiej tradycji* wskazał na przykład czynniki, które — w jego opinii — warunkują istnienie muzycznego *sacrum*. Jednocześnie określił cechy tych „czynników pod względem ich przydatności we współczesnej muzyce

---

rozpatrywana jest zazwyczaj pod kątem wartościującym" (Roman Drozd, *Podstawowe zagadnienia sacrum w muzyce*, „Wartości w Muzyce" 2013 nr 5, s. 34).

23 Zob. na ten temat m.in.: Urszula Gajewska, *Język religijny w badaniach filozoficznych, teologicznych i religioznawczych*, „Słowo. Studia Językoznawcze" 2012 nr 3, s. 73.

24 Por. m.in. *Filozofia muzyki. Doświadczenie. Poznanie. Znaczenie*, red. Marta Gamrat, Małgorzata A. Szyszkowska, Kraków 2022, s. 56, 73–89.

sakralnej”[25]. W wielkim skrócie są nimi: „pragmatyzm”[26], „funkcjonalizm”[27], „estetyczny idealizm”[28], „hermeneutyka”[29] i „ontologizm antropologiczny”[30]. Ostatecznie muzykolog uznał, że:

> […] *sacrum* nie stanowi w muzyce bytu immanentnego. Ma ono natomiast charakter atrybucyjny: ujawnia się jako kategoria zależna od kontekstu kulturowego środowiskowego, a przede wszystkim od funkcji, jakie spełnia muzyka. Sakralność zatem zostaje jakby przypisana strukturze dźwiękowej właśnie przez spełnianie przez nią określonej funkcji (tj. religijnej, kościelnej, liturgicznej) i wynikającej stąd społecznej konotacji. Ale owej sakralności nie ma — obiektywnie — w samej strukturze[31].

Widać więc, że zwykle rozważano trzy aspekty „tajemnicy” muzyki: kompozycję (tekst i melodię), instrumenty oraz wykonawstwo.

Z kolei według Bohdana Pocieja „tajemnica” w muzyce „jest rodzajem dźwiękowo-substancjalnej symboliki muzycznej tyczącej zasadniczych stanów duchowych, związanych ze sferą religijną: medytacja, kontemplacja, modlitwa, metafizyczno-religijna tęsknota, religijne uniesienie, mistyczna ekstaza”[32].

---

25 Mirosław Perz, *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 15–17 lutego 1989 r.*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Lublin 1992, s. 21–35.

26 Mirosław Perz pisał, że w tym ujęciu „*sacrum* wyraża się w realnym przedmiocie, w związku z tym współczesna muzyka sakralna miałaby kontynuować sprawdzone tradycją archetypy” (ibidem, s. 28).

27 „*Sacrum* jako skutek «technicznej adekwatności liturgicznej» — muzyka miałaby podporządkować się całkowicie liturgii, wykorzystując uwarunkowania kulturowe danego środowiska” (zob. ibidem, s. 28).

28 „*Sacrum* jest utożsamiane z pięknem w muzyce — muzyka sakralna powinna spełniać warunki idealistycznego piękna mierzonego kryteriami elity” (zob. ibidem, s. 28).

29 „S*acrum* jest cechą przenoszonej przez muzykę wiadomości” (zob. ibidem, s. 28).

30 „Muzyczne *sacrum* nie istnieje autonomicznie, ale jest kategorią metafizyczną, wyzwalającą się poprzez integrację wszystkich elementów modlitwy, zatem muzyka sakralna powinna być «czynnikiem integrującym liturgię w antropologicznej ‘adekwatności’»” (zob. ibidem, s. 28).

31 Ibidem, s. 21–35.

32 Bohdan Pociej, *Sacrum w muzyce romantycznej*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987 t. 34, z. 7, s. 34.

Kompozytorzy mają jednak prawo do własnego pojmowania pojęcia „tajemnica" i wyrażania swoich przekonań poprzez muzykę. Jeżeli ich muzyka przyczynia się do dostarczenia odbiorcom przeżyć duchowych, można wyrazić przekonanie, że spełnia ona swoje przeznaczenie [33]. „Tajemnica" w muzyce jest bowiem subiektywna, umowna, zależna od wielu czynników i perspektywy: przykładowo często aktualizowanego podziału na „muzykę dionizyjską" [34] i „typu apollińskiego" [35].

Badania „tajemnicy" przenoszą znaczenie, które „lokuje się" nie w dziele, nie poza nim, ale na styku. Takie podejście powoduje zmianę atrybutów owego znaczenia, które jest relacyjne, ruchome, „rodzące się" w trakcie każdej nowej, powtórzonej lektury. Znaczenie — w perspektywie tajemnicy sztuki — jest więc efektem interferencji między: muzycznymi strategiami organizacji znaczenia (odpowiedź na pytanie o „przedmiot" zainteresowania/odbioru: *co?*); zaktywizowane przez nie (tj. strategie organizacji znaczenia) podmiotowe kompetencje poznawcze (*kto? komu?*); zaktywizowane przez nie (tj. strategie organizacji znaczenia) artystyczno-kulturowe konteksty (*kiedy? gdzie?*) [36].

Biorąc pod uwagę różne opinie na temat związku muzyki ze sferą transcendentną, można sformułować następujące wnioski: „tajemnica" i muzyka zazwyczaj utożsamiana jest z doznaniem silnych wrażeń emocjonalnych, przerażających i pociągających zarazem. „Tajemnica" jest „dana"

---

33 Por. Marcin Tadeusz Łukaszewski, *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova" 2007 nr 1, s. 23–53.

34 Jak pisze Antonina Karpowicz-Zbińkowska, muzyka ta „poprzez otępienie zmysłów, wprowadzenie w szał, doprowadzała do oderwania się duszy od ciała, ekstazy (przez to zjednoczenie się z bóstwem, bo ostateczny cel tej muzyki był jednak religijny). Zob. eadem, *W poszukiwaniu kryteriów sakralności muzyki*, „Christianitas. Religia — Kultura — Społeczeństwo" 2007 nr 33, s. 171.

35 Zdaniem Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej, „[m]uzyka typu apollińskiego buduje się na logicznych następstwach tonów, zawierających harmonię, kontrasty, zmiany «barw» zawartych w akordach, grę dysonansów, czyli zarówno symetrię jak i jej łamanie, gdzie główną rolę pełni intuicja intelektualna, uchwytująca różne relacje wewnątrz utworu. Ponieważ umysł ludzki bardziej wyraża duszę niż sama ożywiona materia, ten apolliński aspekt muzyki silniej zbliża człowieka do Boga, ducha ludzkiego do duchowego Absolutu" (ibidem, s. 171).

36 Por. M. Tomaszewski, op. cit.

odbiorcy muzyki w specjalnym doświadczeniu, poprzez które „odczuwa" on obecność tego, czego nie można wyrazić w słowach czy obrazach; tego, co zdaje się niedostępne i nietykalne, a zarazem obecne i rzeczywiste. W ten sposób muzyka otwiera nowe horyzonty poznania, niedostępne nauce i doświadczeniu.

O grzechu, objawieniu i „pomyłce Boga"... Muzyka filmowa Wojciecha Kilara

> Twórca muzyki filmowej nie musi czuć się odpowiedzialny za każdą nutę[37].
>
> WOJCIECH KILAR

Od lat uznawana za „niezwykle ambitną i prezentującą nader szeroki wachlarz możliwości dramaturgicznych w kinie"[38], muzyka Wojciecha Kilara do filmu, choć doczekała się kilku gruntownych analiz[39], ciągle może inspirować nowe refleksje. Przykładowo, badając twórczość Wojciecha Kilara, trudno jest wyznaczyć granicę pomiędzy tym, co w muzyce sakralne, a tym, co świeckie. Takie podejście do twórczości autora *Krzesanego* potwierdza też wydana w 2017 roku publikacja pod redakcją Jolanty Skorek-Münch, poruszająca między innymi wątek obecności tajemnicy w muzyce Wojciecha Kilara[40].

---

37 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 51.

38 M. Wilczek-Krupa, op. cit., s. 11.

39 Zob. m.in. analizy Leszka Polonego w: *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków, 2005; Iwony Sowińskiej w: *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, czy Iwony Grodź w: *„Wczoraj, dziś i jutro..." Muzyka w filmowej adaptacji „Ziemi obiecanej" Władysława Reymonta*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę...". Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek A. Wedeman, Poznań 2017, s. 401–415.

40 *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. Jolanta Skorek-Münch, Rzeszów 2017.

Z punktu widzenia tematu niniejszego artykułu najistotniejsze fragmenty znajdują się w części pierwszej tej publikacji pt. *Biografia i duchowość* (zob. m.in. Lucjan Dyka, *Kompozytor współczesnej muzyki liturgicznej a dokumenty Kościoła* i *Cechy duchowości Wojciecha*

Muzyka niesamoistna, tworzona specjalnie dla filmu, często skłania do wskazywania możliwych inspiracji, analogii, kontynuacji, modernizacji, a nawet epigonizmu. Istotną bowiem sprawą okazuje się myślenie o niej w kontekście [41], co jest kluczowe też dla zrozumienia fenomenu samoistnych kompozycji Wojciecha Kilara. Twórca *Orawy* wielokrotnie powtarzał, że przez całe życie pamiętał *Taniec ognia* Manuela de Falli, *Arabeskę* Claude'a Debussy'ego i *Mazurek* Karola Szymanowskiego [42]. Muzyczne inspiracje autora *Angelusa*, które są ważne nie tylko dla zrozumienia jego twórczości oryginalnej, ale i kompozycji filmowych (choć trzeba pamiętać, że Kilar mówił, że dzieła klasyków i wczesnych romantyków zaczął doceniać dopiero pod koniec życia), to ponadto dzieła Mozarta (koncerty fortepianowe, kwartety) i Josepha Haydna. Dużą atencją autor ścieżki dźwiękowej do *Draculi* darzył też drugi z *Nokturnów* Debussy'ego (wejście harf, trąbek i waltorni), twórczość Gioacchino Rossiniego, Franka Martina (*Symfonia na klawesyn*, *harfę*, *fortepian*, *orkiestrę smyczkową*), Césara Francka (*Wariacje symfoniczne*), utwory Ravela (np. *La Valse*). Tak więc mistrzami Kilara byli Ravel, Debussy i Mozart. Natomiast najważniejsze utwory w jego życiu to: *Missa solemnis* Beethovena i *Pasja Mateuszowa* Bacha [43].

W przypadku twórczości Wojciecha Kilara warstwa brzmieniowa jest niezwykle ważna dla przekazu wizualnego, bo jest ona wyraźnie muzyką niosącą dodatkowe sensy. Dlatego tym bardziej warto przyjrzeć się konkretnym przykładom ścieżek dźwiękowych do filmów, które umuzycznił.

Kilara i ich wpływ na twórczość kompozytorską, Ewa Nidecka, *Wojciecha Kilara droga do dojrzałości twórczej*, czy Andrzej Szypuła, *Budowanie dobra. Moje spotkania z Wojciechem Kilarem*, oraz artykuł bezpośrednio dotyczący muzyki filmowej kompozytora — Jacek Glenc, *Muzyka filmowa Wojciecha Kilara — autonomiczna czy ilustracyjna?*).

41 Uznanie ścieżek dźwiękowych (albo ich fragmentów) do *Lalki* Wojciecha Hasa (1968), *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego (1972) czy *Draculi* Coppoli (1992) za dzieła, które pomagają zrozumieć tajemnicę muzyki, oznacza analizę i interpretację: ich swoistości (autoteliczności); funkcjonalności w kulturze muzycznej i nie tylko oraz powiązań z innymi utworami. To jednak materiał na inny, znacznie obszerniejszy tekst, natomiast w niniejszym artykule koncentruję się na analizie znaczenia tej muzyki jako rodzaju symbolu ujawniającego treści niewyrażalne w medium werbalnym i wizualnym.

42 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 13.

43 Ibidem, s. 82.

Jedną z wielkich osobowości polskiego kina, z którą współpracował Wojciech Kilar, był reżyser Wojciech Jerzy Has. Kompozytor nawiązał z nim kontakt w czasie realizacji *Lalki* w latach 1967–1968[44]. Autor *Orawy* skomponował do tego filmu motyw przewodni. Wykorzystał przy tej okazji charakterystyczne brzmienia takich instrumentów i przedmiotów, jak cymbały, dzwonki, flet, struna gitary, dźwięk katarynki, fortepian, trójkąt i wiele innych.

Rozpoznawalny, powracający fragment — motyw przewodni — wprowadzony jest do tkanki filmu aż pięciokrotnie. Każdorazowo spełnia inne zadanie. Kluczowe jest jego sfunkcjonalizowanie, które przybliża widza do sfery tajemnicy, a więc: poznania, życia i śmierci. W tym kontekście ważne są dwie sceny. Pierwsza, w której bohaterowie rozprawiają o metalu lżejszym niż powietrze. Pojedyncze dźwięki instrumentów smyczkowych wzbogacone zostają wówczas innymi brzmieniami. Do muzyki Kilara „wmontowane" zostają efekty akustyczne opisujące czas i miejsce akcji: odgłosy nocy, jakie słyszą bohaterowie zgromadzeni w ogrodowej altance. Reżyser wraca do tego motywu także w scenie przedstawiającej próbę samobójczą Wokulskiego na dworcu pod Skierniewicami. Tym razem wprowadza dodatkowo dźwięk instrumentów dętych, a także „płacz" i krakanie wron. Ścieżka dźwiękowa Wojciecha Kilara do tego filmu jest więc po części dźwiękową „opowieścią" o ludzkim grzechu pychy, z którym wiąże się chęć naukowego poznania, jak i posiadania władzy nad uczuciami innych, życiem i śmiercią. Kompozytor twierdził, że „Pycha jest niezdrowa. Niszczy człowieka od wewnątrz [...]"[45]. Jego eksperymentalna kompozycja potwierdza tę konstatację.

Na szczególną uwagę zasługuje współpraca Wojciecha Kilara z Krzysztofem Zanussim. To właśnie z tym filmowcem muzyk stworzył doskonały duet. Warstwa dźwiękowa, skomponowana specjalnie do filmów tego reżysera, każdorazowo potęguje nastrój, podkreśla ideę filmu i komentuje

---

44 I. Sowińska, op. cit., s. 247–248.

45 Wojciech Kilar, *Na Jasnej Górze... odnalazłem wolną Polskę... i siebie.* Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce rozmawia o. Robert Łukaszuk Osppe, Częstochowa 2003, s. 76.

jego treść. Kompozytor operuje stałymi strukturami dźwiękowymi, motywami o wyrazistym rysunku, stosuje technikę motywów przewodnich, prostą i przejrzystą konstrukcję, wprowadza też muzykę w kadrze[46].

Jednym z ciekawszych przykładów sfunkcjonalizowania muzyki w filmie (podkreślenie jej walorów semantycznych) jest *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego[47]. Wojciech Kilar tak wspominał pracę nad tym filmem:

> Napisałem muzykę do około trzydziestu filmów Krzysztofa. On zdaje sobie sprawę, że moja muzyka to coś więcej niż standardowy, stereotypowy produkt filmowy, że rozlegną się dźwięki, w których zawarta jest intencja pewnej szlachetności, przedstawienia choćby śladów wartości czysto muzycznych. Dźwięk symbolizuje w większości jego filmów to, czego nie da się powiedzieć słowami, co zabrzmiałoby banalnie, lub też nie ma słów, które te treści wyjaśniają. W wielu filmach muzyka ma jedną i tę samą rolę — jest jakby uosobieniem losu. W *Iluminacji* na przykład użyłem bachowskich, ciężkich schodzących kontrabasów, symbolizujących kroki losu[48].

Zasugerował też, jak wspominał reżyser, iż:

> [...] może muzyką przeprowadzić wartościowanie zdarzeń, które ja pokazuję. I napisał taki szalenie ozdobny, barokowy temat, jakby z ducha Albinioniego, do wszystkich wydarzeń, które mają egzystencjalny sens. Natomiast do zdarzeń fabularnych napisał parodźwiękowy fragment, taki «motorek», który degraduje te wydarzenia. Na przykład romans bohatera, w obrazie wyglądający bardzo mocno — z muzyką się trywializuje. Jakby ktoś zza ekranu mówił: on myśli, że bardzo kocha tę panią, a tak naprawdę to nie ma żadnego znaczenia. I ten rodzaj semantycznej już interpretacji, gdy muzyka wchodzi na «piętro» dialogu scenariuszowego, jest czymś nadzwyczajnym. Wartościuje sens tego, co pokazano[49].

Film Zanussiego opowiada o dojrzewaniu i poszukiwaniu sensu życia. Główny bohater jest egzemplifikacją potrzebną do przeprowadzenia

---

46 W. Kilar, op. cit., s. 85.

47 Leszek Polony w muzyce Kilara wyróżnił, w związku z powyższym, kilka motywów przewodnich: „motyw samorefleksji bohatera", „motyw pierwszej miłości", „motyw Tatr", „motyw małżeństwa i życia rodzinnego", „motyw lęku egzystencjalnego" (zob. idem, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005).

48 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 37–48.

49 Cyt. za Maria Malatyńska, Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, Kraków 2003, s. 39.

dyskursu o człowieku i tajemnicy życia, a więc poniekąd sferze *sacrum*. Warstwa audialna, natomiast, wspomaga, interpretuje, pełni też funkcję strukturalną: wyróżnia, scala poszczególne ujęcia. Pomaga zrozumieć doświadczenie tytułowej „iluminacji".

Wielu twórców twierdzi, że artysta XX wieku powinien być przede wszystkim profesjonalistą, a nie zbuntowanym, romantycznym wichrzycielem. Podobnego zdania był Wojciech Kilar. Uważał, że współcześnie kompozytorzy są albo nazbyt upozowani (wykreowani), albo po prostu nudni. Dlatego pisząc muzykę do filmu Francisa Forda Coppoli *Bram Stoker's Dracula (Dracula)* Kilar świadomie nawiązał do romantyzmu[50], lecz poprzez wyraźne zdystansowanie się do tego prądu w sztuce. Przenikliwość kompozytora powoduje, że jego muzyka podnosi rangę filmu, dodaje mu głębi i szlachetności.

Muzyka Kilara w *Draculi* nie jest ilustracyjna dla warstwy obrazowej. Pełni niejednokrotnie funkcję dramaturgiczną na poziomie samych wydarzeń, a jednocześnie się od nich odrywa, skupia na emocjach i głębszych sensach. Tworzy nastrój grozy, ponurości, tragizmu, dziwności, fantastyki, wywołuje w odbiorcy efekt lęku, przerażenia. Ogólnie sprawia wrażenie, jakby kompozytor chciał dzięki niej opowiedzieć nie tylko o Draculi i tajemnicy niezwykłego doświadczenia, ale przede wszystkim — nieoczekiwanej „pomyłce Boga"[51].

Muzyka filmowa jest z konieczności muzyką ograniczeń. Biorąc pod uwagę medium, kompozytor nie może mieć wolnej ręki twórczej. Muzyka filmowa musi być dyskretna, występować tylko tam, gdzie pogłębia stany psychiczne postaci lub wzmacnia dramaturgię danego momentu, przekazując istotę dzieła w procesie. Mówiąc inaczej, dobra muzyka filmowa nie powinna próbować zdominować percepcji widza. Nie może tworzyć równoległej narracji i z tego powodu kompozytor musi świadomie ograniczać swój potencjał twórczy. Z tej perspektywy można podziwiać siłę

50 W tym miejscu trzeba jasno podkreślić, że nawiązania do muzyki romantycznej to cecha większości ścieżek dźwiękowych do filmów autorstwa Wojciecha Kilara.

51 „*Dracula* ma być filmem o pomyłce Boga". Te słowa Coppoli zacytował Kilar, opowiadając o swym pierwszym spotkaniu z reżyserem. Zob. K. Podobińska, L. Polony, op. cit.

ekspresji partytur filmowych Kilara: wyjaśniających i pogłębiających te sceny, których nie można wyrazić ani obrazami, ani słowami, i gdzie muzyka może działać z całą swoją mocą.

Podsumowanie

> [...] muzyka Wojciecha Kilara broni się współcześnie swym rzemiosłem, czystością intencji twórczej, sugestywnością ekspresji, szlachetnością przesłania[52].
>
> LESZEK POLONY

Kilar, który w wywiadach mówił o dążeniu do stworzenia „czegoś humanistycznego"[53], traktował muzykę filmową jako rodzaj „dziennika intymnego" artysty, wypowiedzi autobiograficznej[54]. Dodatkowo pisanie jej było jego ochroną przed „*zdziczeniem*, przed kompletnym pustelnictwem, potrzebnym artyście w czasie komponowania muzyki symfonicznej"[55].

Dla Kilara muzyka filmowa była przede wszystkim przydawaniem sztuce ruchomych obrazów nowej wartości, dlatego kompozytor przypisywał jej rolę znaczeniotwórczą, a kluczem do niej uczynił *motywy* muzyczne. Esencją jego języka muzycznego były z kolei: „dynamizm, rozmach, śpiewność, liryzm, mistycyzm, rytm taneczny, wagnerowski styl harmonii, wyrafinowana instrumentacja, żonglerka orkiestrowym brzmieniem"[56]. Natomiast najistotniejsze role to: „antycypacja nastroju u widza, wartościowanie wydarzeń, interpretacja cech osobowości bohaterów, odzwierciedlanie idei filmu, sterowanie percepcją, scalanie narracji, zastępowanie treści pominiętych, samodzielność muzyki"[57].

Świadomość tych wszystkich zadań muzyki oraz profesjonalizm, rzetelność i odrobina szczęścia pozwoliły, by to kino okazało się medium

---

52 L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, op. cit., s. 198.
53 Por. m.in. K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 59–61.
54 L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, op. cit., s. 193–194.
55 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 42.
56 M. Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, op. cit., s. 465.
57 Ibidem, s. 468–470.

umożliwiającym Kilarowi utrzymać wysoki standard życia, który cenił[58]. Pamiętać jednak trzeba, że muzyka filmowa dla Kilara to nie tylko rzemiosło, epizodyczne kontakty artystyczne, ale też mniej ujawniane, bo związane z dzieciństwem, marzenia. W tych ostatnich tkwi też magia owego „osobliwego wkroczenia kompozytora w sferę semantyki filmu, jego znaczeń"[59], a tym samym stania się „pierwszym jego interpretatorem, tłumaczem, pełnomocnikiem reżysera w kontakcie z widzem, a więc poniekąd współtwórcą filmu"[60].

Podsumowując, muzyka filmowa to jeden z dowodów postawy emocjonalnej Kilara, jego wręcz żywiołowej reakcji na tajemnicę i piękno otaczającego świata. Twórczość muzyczna, z której emanuje radość, życiowa energia, zaświadcza przyjęcie takiej postawy wobec rzeczywistości. To dlatego artysta cenił w muzyce filmowej, „rys humanistyczny", znamię ludzkiej niedoskonałości... owej (nie)absolutności. Uznawał, że przedmiotem muzyki są przede wszystkim: człowiek, prawda i dobro. Natomiast rolą dźwięków jest dawanie radości, nadziei, a nie — paradoksalnie i przekornie — wyjaśnianie zagadek świata, ziemi czy nieba, bo — jak twierdził — „źle jest tworzyć z misją przekazywania czegoś wielkiego"[61]. W takim podejściu do komponowania, w owej pokorze i świadomości, jest tajemnica poznania, jest sens. Można więc śmiało powiedzieć, że nie tylko sztuka Szekspira jest jak film, ale też muzyka, która może być jak zawiły labirynt i jednocześnie oczywista w swej prostocie opowieść. Aby jednak o niej pamiętano, musi nieść treści warte przekazania innym. Tak jest we wskazanych przykładach.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Janusz Cegiełła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976.

Roman I. Drozd, *Podstawowe zagadnienia sacrum w muzyce*, „Wartości w Muzyce" 2013 nr 5, s. 34–60.

58 Ibidem, s. 304.

59 Ibidem, s. 388.

60 Ibidem, s. 479.

61 Zob. przypis nr 21: Klaudia Podobińska, Leszek Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 72–73.

Filozofia muzyki. Doświadczenie. Poznanie. Znaczenie, red. Marta Gamrat, Małgorzata A. Szyszkowska, Kraków 2022.

Filozofia muzyki. Studia, red. Krzysztof Guczalski, Kraków 2003.

Urszula Gajewska, *Język religijny w badaniach filozoficznych, teologicznych i religioznawczych*, „Słowo. Studia Językoznawcze" 2012 nr 3, s. 73–83.

Iwona Grodź, *„Wczoraj, dziś i jutro...". Muzyka w filmowej adaptacji „Ziemi obiecanej" Władysława Reymonta*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę...". Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek A. Wedemann, Poznań 2017, s. 401–415.

Alicja Helman, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968.

Alicja Helman, *Na ścieżce dźwiękowej*, Kraków 1968.

Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.

Antonina Karpowicz-Zbińkowska, *W poszukiwaniu kryteriów sakralności muzyki*, „Christianitas. Religia — Kultura — Społeczeństwo" 2007 nr 33, s. 169–174.

Wojciech Kilar, *Na Jasnej Górze... odnalazłem wolną Polskę... i siebie*. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce rozmawia o. Robert Łukaszuk Osppe, Częstochowa 2003.

Krzysztof Komeda, *Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik Filmowy" 1961 nr 2, s. 35–38.

Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

Zofia Lissa, *Szkice z estetyki muzyki*, Kraków 1965.

Marcin Tadeusz Łukaszewski, *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova" 2007 nr 1, s. 29–53.

Maria Malatyńska, Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz, *Scherzo dla Wojciecha Kilara*, Kraków 2003.

Muzyka (nie)absolutna, https://www.amuz.bydgoszcz.pl/wydarzenia/muzyka-nie-absolutna-53-konferencja-muzykologiczna-zkp/ [dostęp: 06.12.2024].

Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie 1977, red. Teresa Malecka, Leszek Polony, Kraków 1980.

O języku religijnym: Zagadnienia wybrane, red. Maria Karpluk, Jadwiga Sambor, Lublin 1988.

Elżbieta Ostrowska, *Dreaming, Drifting, Dying: The Narrative Inertia in Wojciech Has's "Lalka"/The Doll (1967)*, „Studies in Eastern European Cinema"2013, vol. 4, no. 1, s. 63–78.

Jacek Pająk, *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*, Warszawa 2018.

Mirosław Perz, *Interpretacje muzycznego „sacrum" w kontekście polskiej tradycji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 15–17 lutego 1989 r.*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Lublin 1992, s. 21–35.

Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

Bohdan Pociej, *Sacrum w muzyce romantycznej*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" 1987 t. 34, z. 7.

Klaudia Podobińska, Leszek Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997.

Leszek Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005.

Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986.

Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019.

Małgorzata Przedpełska-Bieniek, *Dźwięk w filmie*, Warszawa 2009.

Jerzy Rogala, *Muzyka polska XX wieku*, Kraków 2000.

Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara, red. Jolanta Skorek-Münch, Rzeszów 2017.

Pierre Schaeffer, *Element pozawizualny w filmie*, przeł. Stanisław Pazura, „Kwartalnik Filmowy" 1961 nr 2, s. 45–57.

Kazimierz Serocki, *Rola muzyki w filmie*, w: *Kazimierz Serocki: wykłady, wypowiedzi, zapiski*, zebrała i opracowała Iwona Lindstedt, Kraków 2022.

Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.

Władysław Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: N. Cieślińska (red.), *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 23–38.

Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

Marcin Trzęsiok, *O trojakiej funkcji muzyki i języka*, w: idem, *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*, Kraków 2023.

Maria Wilczek-Krupa, *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, Kraków 2021.

Tadeusz Andrzej Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1972.

Szczegółowe informacje o analizowanych filmach z muzyką Kilara dostępne są w polskich i międzynarodowych bazach filmowych: Filmpolski.pl (*Lalka*: https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121666; *Iluminacja:* https://filmpolski.pl/fp/

index.php?film=12128) i AFI Catalog (*Bram Stoker's Dracula*: https://catalog.afi.com/Film/67037-BRAM-STOKERS-DRACULA?cxt=filmography)

BIOGRAM

Iwona Grodź — literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog w dziedzinie percepcji sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki — m.in.: UAM Poznań, Warszawa i na innych uczelniach. Ponadto interesuje się kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji" sztuk, szczególnie literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki.

Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008); *Jerzy Skolimowski* (Więź, Warszawa 2010); *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005); *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (PWN, Warszawa 2015); *Between Dream and Reality* (Peter Lang, Berlin 2018), *Hasowski appendix* (Universitas, Kraków 2020); Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych po II wojnie *światowej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023) i wielu innych publikacji naukowych.

BIOGRAPHICAL NOTE

Iwona Grodź—literature and film scholar, art historian, musicologist, psychologist specializing in art perception, and long-time academic teacher in Poznań, Warsaw and elsewhere. In addition, she is interested in cultural studies, theatre, philosophy and psychology, as well as in the idea of the "correspondence" of the arts, especially literature, film, theatre, painting and music.

Author of *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (Encoded in Pictures. On Wojciech Jerzy Has' films) (wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008); *Jerzy Skolimowski* (Więź, Warsaw 2010); *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa* (Wojciech Jerzy Has' *The Saragossa Manuscript*) (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005); *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (Synergy of Art and Science in Zbigniew Rybczyński's Oeuvre) (PWN, Warszawa 2015); *Between Dream and Reality* (Peter Lang, Berlin 2018), *Hasowski appendix* (Universitas, Kraków 2020); *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych po II wojnie światowej* (Art and Artists in Polish Feature Films after the Second World War) (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023) and many other scholarly books.

STRESZCZENIE

Naśladując Orfeusza… Wyimki o kompozycjach Wojciecha Kilara do filmu w trzech odsłonach

Tematem eseju jest muzyka filmowa Wojciecha Kilara (1932–2013), analizowana na wybranych przykładach, traktowana jako rodzaj symbolu ujawniającego treści niewyrażalne w medium werbalnym i wizualnym. Celem analizy jest próba zmierzenia się z pytaniem o to, jaki wkład może wnieść muzyka do sztuki ruchomych obrazów. Na marginesie wskazane zostaną też strategie kompozytorskie, które zastosował Wojciech Kilar, tworząc muzykę do wybranych filmów. Wybitne sfunkcjonalizowanie muzyki w dziele audiowizualnym zostało pokazane na przykładzie ścieżek dźwiękowych do takich filmów, jak: *Lalka* w reżyserii Wojciecha J. Hasa (1968), *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego (1972) i *Bram Stoker's Dracula* Francisa Forda Coppoli (1992).

SŁOWA KLUCZOWE muzyka filmowa, strategie kompozytorskie, Wojciech Kilar, *Lalka*, *Iluminacja*, *Bram Stoker's Dracula*.

ABSTRACT

Imitating Orpheus… On Wojciech Kilar's Compositions for Film in Three Parts

The subject of the essay is the film music of Wojciech Kilar (1932–2013), analysed on selected examples, as a kind of symbol revealing content inexpressible in a verbal and visual medium. The aim of the analysis is to face the following questions: What can a film convey with music? What contribution can music make to the art of moving images? What compositional strategies did Wojciech Kilar choose when creating music for the analysed films? The outstanding functionalization of music in an audiovisual work will be demonstrated in Kilar's soundtracks to selected films: *The Doll* directed by Wojciech J. Has (1968), *The Illumination* by Krzysztof Zanussi (1972) and *Bram Stoker's Dracula* by Francis Ford Coppola (1992).

KEYWORDS film music, compositional strategies, Wojciech Kilar, *The Doll*, *Illumination*, *Bram Stoker's Dracula*.