Polski Rocznik Muzykologiczny XXIII · 2025 · s. 193–208
ISSN 1733-9871 · eISSN 2719-7891

Absolutna — nie-absolutna, muzyka do filmu IO/EO *Pawła Mykietyna*

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk
✉ j.schiller-rydzewska@amuz.gda.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0010

Paweł Mykietyn słynie z muzycznego nonkonformizmu. Jego twórcza eksploracja obejmowała już gry surkonwencjonalne, skalowość mikrotonową czy zabiegi temporalne. Kompozytor za każdym razem zaskakuje oryginalnymi przemyśleniami, które kształtują jego innowacyjny język muzyczny. Istotą tej twórczości jest także jej koherentność — nawet w przypadku muzyki nie-absolutnej, pisanej do filmu czy teatru. Mykietyna nie interesuje droga na skróty: środki, po które aktualnie sięga lub sięgał w przeszłości, rezonują w innych, równolegle powstających gatunkach. Wzajemne przenikanie się technik, pomysłów dźwiękowych, pojedynczych motywów i szerszych konstrukcji było dla mnie punktem wyjścia do szczegółowych obserwacji.

Ponad siedemdziesiąt lat temu Stefan Kisielewski w charakterystyczny dla siebie sposób skomentował eksplozję zainteresowania jazzem w Polsce drugiej połowy lat 50.: „do pisania muzyki jazzowej nie trzeba zmieniać swego języka muzycznego”[1]. Tę prowokacyjną i trudno weryfikowalną tezę spróbuję w tym artykule skonfrontować z soundtrackiem do *IO/EO* Pawła Mykietyna, apriorycznie zakładając, że do pisania muzyki filmowej nie musiał on „zmieniać swojego języka muzycznego”.

1 Władysław Walentynowicz, *Do pisania utworów jazzowych nie trzeba zmieniać swojego języka muzycznego*, „Jazz” 1956 nr 2, s. 3.

Absolute — Non-Absolute. Paweł Mykietyn's Music to Jerzy Skolimowski's Film IO/EO
© 2025 by Joanna Schiller-Rydzewska. · 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/.

Czołówka

Muzyka Pawła Mykietyna do filmu *IO/EO* Jerzego Skolimowskiego to prawdopodobnie jedna z najbardziej docenionych polskich muzycznych ścieżek filmowych ostatnich lat. W 2022 roku przyniosła kompozytorowi nagrodę festiwalu w Cannes (Soundtrack Award) za najlepszą ścieżkę dźwiękową i tytuł najlepszego europejskiego kompozytora roku nadawany przez Europejską Akademię Filmową. W 2023 roku z kolei polskie środowisko filmowe przyznało kompozytorowi nagrodę Orła za najlepszą muzykę. Film był także nominowany do Nagrody Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej, sytuując się wśród najwybitniejszych osiągnięć muzyczno-kinematograficznych.

Podstawowym wyznacznikiem odrębności *IO/EO* od innych filmów ze zwierzęcymi bohaterami jest sposób potraktowania głównej postaci. Punktem wyjścia dla reżysera był nagrodzony na festiwalu w Wenecji film Roberta Bressona *Na los szczęścia, Baltazarze* (*Au hasard Balthazar*, 1966) opowiadający o losach osiołka Baltazara i jego opiekunki Marie. Skolimowski swój pierwszy kontakt z tym obrazem wspomina następująco:

> Poszedłem do kina jak to miałem w zwyczaju — młody filmowiec bezpośrednio po szkole. Patrzyłem na film z takim na pół cynicznym, na pół — wydawało mi się — zawodowym sposobem patrzenia. Starałem się zrozumieć, dlaczego kamera akurat jest pod tym kątem, dlaczego teraz użyty jest *tracking shot*, dlaczego to, czy owo, nie zwracając uwagi ani na fabułę, ani na atmosferę filmu. Gdzieś w połowie chyba zacząłem tracić ten pseudozawodowy sposób patrzenia, bo nagle przy końcu filmu, a właściwie już w trakcie tej ostatniej sceny, kiedy osiołek kona gdzieś tam na wzgórzu otoczony stadem owiec i wszystkie mają maleńkie dzwoneczki na szyjach, idą wokół osła i jest to tak wzruszająca scena, że ku mojemu zdumieniu, kiedy zapaliło się światło, odkryłem, że łzy płyną z moich cynicznych oczu. I to był wstrząs[2].

Tak anonsowany *IO/EO* pozostaje dla swojego pierwowzoru refleksyjnym kontrapunktem, współczesną paralelą. Osią filmu Skolimowskiego

2 *IO Jerzy Skolimowski*, rejestracja spotkania z twórcami filmu 2023, https://www.youtube.com/watch?v=NuRrRwhBy48 [dostęp: 27.02.2025].

jest bowiem „motyw drogi" poetycko obrazowany szerokimi pejzażami. Dyskretnie nanizane epizody oglądamy oczami zwierzęcia. Człowiek występuje w tej opowieści jako postać równoległa, a jego działania najczęściej prowadzą do fatalnych skutków.

Ponieważ główny bohater jest niemy, w filmie pojawia się — jak mówi sam kompozytor — „szerokie miejsce dla specjalnie skomponowanej muzyki"[3]. Staje się ona współgospodarzem narracji. W sytuacjach oczywistych oszczędnie pojawiają się także dźwięki, które w teorii kina nazywane są muzyką źródłową[4], a źródło dźwięku jest widoczne w tzw. „kadrze"[5]. Ponadto raz — w alpejskim epizodzie — przywołany zostaje fragment *IV Koncertu fortepianowego* op. 58 Beethovena (cz. II — *Andante con moto*), jako subtelne dopełnienie górskiej panoramy.

Dla Skolimowskiego nie było to pierwsze spotkanie z muzyką Pawła Mykietyna:

> Z Mykietynem myśmy już zrobili dwa filmy wcześniej, tak że znamy się już dobrze. To jest rzeczywiście pierwszy mój partner od czasów Komedy, z którym współpracujemy tak, jak powinna wyglądać współpraca reżysera i kompozytora. Moją główną instrukcją dla Pawła było: Paweł, jak zobaczysz pierwszy montaż, to poluj na te momenty, kiedy możesz wejść w głowę osła, żeby dźwiękiem zaproponować monolog wewnętrzny osła. I Paweł zrobił to fenomenalnie, jest jednym z najważniejszych współtwórców tego filmu. Muszę powiedzieć, że ten film bez tej muzyki byłby znacznie uboższy[6].

---

3 Wywiad autorki z Pawłem Mykietynem przeprowadzony 11.02.2024.

4 Por. Maria Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova" 2004 nr 15, s. 99–119.

5 Wśród wątków muzycznych znajdujących się bezpośrednio w kadrze, czyli płynących z radia, puszczanych w dyskotece, wykonywanych podczas ceremonii przecięcia wstęgi, zidentyfikować można piosenki: *Diabolique* Tomasza Organka, *Mi Sento Cosi Solo*, *Let Me See Your Hands*, *Starlight*, *Temptation*; tradycyjne tańce regionu cieszyńskiego *Kołomajki* w opracowaniu Władysława Rakowskiego i słynną arię *Vesti la giubba* z opery Ruggera Leoncavalla *Pagliacci*.

6 *10 Jerzy Skolimowski*, rejestracja spotkania z twórcami filmu 2023, op. cit.

Zawiązanie akcji

Do *IO/EO* Paweł Mykietyn napisał 19 epizodów: *The Beginning*, *After the Circus/Po cyrku*, *Wolves and Lasers/Wilki i lasery*, *Tunnel/Tunel*, *White Horse/Nowy Biały ogier*, *Love Story*, *Serpentine*, *Kite*, *Italia*, *Robot*, *Panting Donkey/Dyszący osioł*, *Isabelle 1*, *Fox/Lisiarz*, *Isabelle 2*, *Flashback*, *Final/Finał*, *The End/Epilog*, *Skier*, *Tribute to Donkey*. Dla celów niniejszego artykułu zostały one zanalizowane z perspektywy czysto muzycznej i zazwyczaj analiza abstrahowała od warstwy wizualnej. Głównym celem przeprowadzonych badań było poszukiwanie synergii muzyki absolutnej i nie-absolutnej w trzech obszarach. Po pierwsze, badałam obecność charakterystycznych technik kompozytorskich Mykietyna oraz typowych dla niego motywów i wątków dźwiękowych. Po drugie, analizowałam komentarze kompozytora dotyczące inspiracji pozamuzycznych, takich jak relacje obraz–dźwięk czy transformacje dźwięków niemuzycznych w muzyczne. Po trzecie, śledziłam proces, w którym integracja różnych nurtów prowadzi do przenikania środków wyrazu w przeciwnym kierunku — od muzyki filmowej do koncertowej (absolutnej).

Dziewiętnastoelementowy soundtrack do *IO* został zaprojektowany według czytelnych reguł. Poszczególne ogniwa układają się w konstrukcję dla kina charakterystyczną — zbudowaną na powracających strukturach powiązanych z elementami akcji. Czasem są to jedynie pewne dźwiękowe paralele, czasem dosłowne powtórzenia. Odrębnie brzmi więc wątek włoski związany z postacią Księżnej (w tej roli Isabelle Huppert) — sekwencje rozgrywające się we Włoszech, gdzie osiołek trafia pod opiekę księdza będącego pasierbem francuskiej arystokratki. Ten fragment filmu reprezentują aż trzy epizody (*Italia*, *Isabelle 1*, *Isabelle 2*). Takie same konstrukty dźwiękowe pojawiają się w cząstkach: *The Begining*, *White Horse*, *Tribute to Donkey*, albo w *After the Circus*, *Kite*, *The End*. Można byłoby odnaleźć pomiędzy tymi cząstkami symboliczne analogie wyraźnie związane z akcją filmową. I te analogie są łatwe do prześledzenia. Na drugim biegunie sytuują się odcinki wyraźnie odrębne i jednostkowe: powiązany

z elektroniką *Robot*, wykorzystujący metaforę ruchu w górę i w dół[7] *Skier* czy eufoniczne *Love Story*. Nie jest jednak moim celem szczegółowe tropienie związków muzyki z akcją. Choć są one czytelne, pozostawiam je na inną okazję badawczą. W niniejszym tekście przywołuję tylko te wątki, które są niezbędne dla spójności wywodu.

Kontur i czas

W 2022 roku, równolegle do soundtracku *IO/EO*, powstawały dwa utwory Mykietyna: *IV Kwartet smyczkowy* zamówiony przez Royal String Quartet i *Ash* napisany na jubileusz 39-lecia Sinfonii Varsovii. W obu tych utworach kompozytor sięga po technikę, o której mówi w następujący sposób:

> Generalnie interesuje mnie muzyka bez konturu, gdzie nie występuje żaden motyw grany przez konkretny instrument. Tu należy dokonać pewnego wyboru, bo te utwory są przez to nieco bardziej statyczne, tak jakby poza czasem. Chodzi o to, że dźwięki się wyłaniają i chowają. Znaczy to, że nie ma motywu zagranego przez jeden instrument. Czyli jeżeli gdzieś jest jakiś motyw trzydźwiękowy, to muszą być trzy instrumenty. Wszystko jest jak w *Laserach i Wilkach* — cała orkiestra gra tylko pojedyncze dźwięki, tylko *crescendo* i *diminuendo*[8].

Kompozytor jest dość oszczędny w słowach: „pojedyncze dźwięki", „tylko *crescendo* i *diminuendo*", „wyłaniają się i chowają". Źródło takiego podejścia łatwo jednak zdemaskować. Jak pisał Gérard Grisey, „swoimi

---

7 Por. Juan Chattah, *Film / Music / Narrative: A Multidimensional Mapping Processes*, w: *Proceedings of ICMPC15/ESCOM10*, red. Richard Parncutt, Sabrina Sattmann, Graz 2018, s. 110–113; idem, *Conceptual Integration and Film Music Analysis*, „ Semiotics. Yearbook of the Semiotic Society of America" vol. 2008, s. 772–783, DOI:10.5840/cpsem200868; Ewa Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

8 Aleksandra Dunin, *Perspektywy czasu i przemijania — wywiad z Pawłem Mykietynem*, „Glissando" 2022 (18.12), https://glissando.pl/wywiady/perspektywy-czasu-i-przemijania-wywiad-z-pawlem-mykietynem/ [dostęp: 27.02.2025].

narodzinami, życiem i śmiercią dźwięk przypomina zwierzę — czas jest zarazem jego terytorium i jego atmosferą"[9].

Wolves and Lasers oraz *Tunnel* należą do kluczowych muzycznie fragmentów soundtracku. Omawiając je, nie sposób całkowicie uwolnić się od warstwy wizualnej. To w tych scenach dochodzą do głosu obrazy natury — mrocznej, lecz cyklicznie regularnej i idealnie zsynchronizowanej. Oko uwodzi przemyślna gra świateł — szczególnie migotliwa w płynącym strumieniu lub rozpięta na ścianach skalnych. I rzeczywiście — scenom tym towarzyszą pojedyncze dźwięki w instrumentach smyczkowych i dętych, nakładane stopniowo i wprowadzane pozornie bez porządku, naprzemiennie nagłaśniane i wyciszane. Tworzy się więc statyczna płaszczyzna, ale wewnętrznie wibrująca zmiennością. Dopiero jednak kontakt z partyturą uświadamia cechy tej konstrukcji.

W *Wilkach i Laserach* kompozytor wprowadza dźwięki ściśle według reguł logiki alikwotowej, subtelnie wzmacniając wybrane tony szeregu, jednocześnie wycofując inne. Już w trzech taktach otwarcia można zaobserwować, że dźwięki pojawiają się w zdwojeniach oktawowych sukcesywnie w czasie, a więc analogicznie do podstawowej relacji pierwszej i drugiej składowej w szeregu alikwotów. Tak więc c^1 w klarnetach odpowiada c^2 we fletach pojawiające się po jednej ćwierćnucie. Początek ten kompozytor opiera symbolicznie na trzech dźwiękach: *a b c*, jakby pierwsze litery alfabetu wiązały się z muzycznym otwarciem. Kolejne tony pojawiają się według relacji tercjowych, układając się w rezultacie w struktury bardziej lub mniej osadzone w tradycji bądź w wycinki porządku alikwotowego. Wprawdzie wykorzystanie tercji w budowaniu akordów zazwyczaj prowadzi do filiacji z tradycją dur-molową, jednak z nałożeń tych struktur wynikają intensywnie nasycone sześcio- i siedmiodźwięki, zwłaszcza gdy — jak w tym przypadku — w ich składzie pojawia się interwał septymy wielkiej. U źródła takich konstrukcji leży jednak inna refleksja — ta, która wyrasta z samej istoty dźwięku.

---

9 Gérard Grisey, *Muzyka: stawanie się dźwięków*, przeł. Justyna Kroschel, „Res Facta Nova" 2010 nr 11, s. 156.

Przykład 1. Paweł Mykietyn, Muzyka do filmu *IO/EO, Wilki i lasery*, t. 1–6. Sposób organizacji polegający na stopniowym włączaniu i wygaszaniu poszczególnych dźwięków



W rezultacie przestrzenna harmonia staje się jednocześnie harmonią poszczególnych wysokości i harmonią tonów składowych. Dwa aspekty nabierają tu szczególnego znaczenia — przestrzeń i barwa. Trzecim istotnym parametrem jest czas, rozgrywający się równolegle do sekwencji obrazu.

Drugą z autorskich technik Mykietyna, które pojawiają się w *IO/EO*, jest wyeksploatowana już przez kompozytora technika permanentnych zmian temporalnych. Opiera się ona na algorytmicznym wyliczeniu procesu stopniowego przyspieszania lub spowalniania toku, przy zastosowaniu zmiennej wartości metronomicznej, co prowadzi do swoistego zapętlenia czasu. Efekt ten zastosował kompozytor m.in. w swoim *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę* (2019), gdzie jak sam wyjaśnia: „przez pierwsze 12 minut tempo cały czas zwalnia"[10]. W *IO/EO* pojawia się on w wyniku prostego zapożyczenia. Mykietyn włącza bowiem obszerny fragment swego utworu *Raga 1* (z cyklu *2 ragi na tablę*) napisanego w 2017 roku, gdzie również wykorzystuje precyzyjnie zaprojektowane przyspieszenie zdarzeń w czasie.

Doświadczenie w projektowaniu przyspieszania toku muzyki kompozytor przenosi także na regulacje metryczne. Nadaje stabilnej konstrukcji czasowej efekt nieregularności poprzez konsekwentne przesunięcia akcentów. Ten zabieg pojawia się w cząstce soundtracku pt. *Final*, która towarzyszy najbardziej dramatycznej scenie filmu — pędzeniu zwierząt do rzeźni.

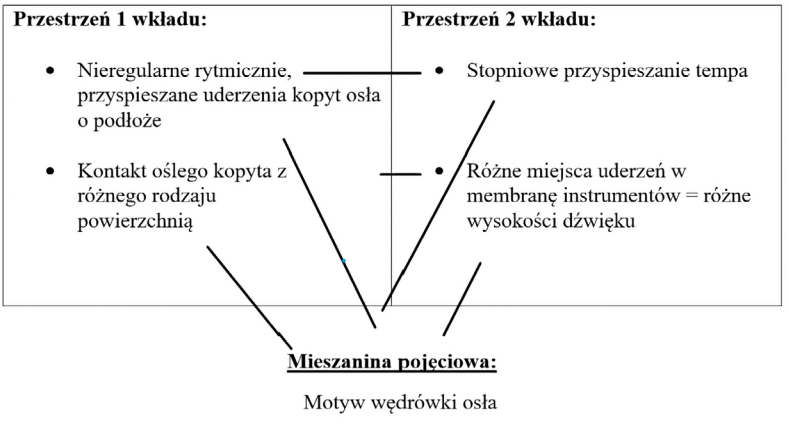
Absolutna — nie-absolutna

Kolejnym godnym uwagi elementem ścieżki dźwiękowej filmu są czytelne związki motywiczne, a nawet wprost wykorzystane pomysły dźwiękowe, które kompozytor przenosi z obszaru muzyki absolutnej. Dobrym przykładem jest wspomniana powyżej *Raga 1* na tablę. Podobnie Mykietyn postępuje z kadencją solisty z *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę*, która w filmie pojawia się w oryginalnym brzmieniu w części *Panting Donkey/ Dyszący osioł*.

10 A. Dunin, op. cit.

Sposób wykorzystania obu wątków, pierwotnie neutralnych znaczeniowo, wskazuje na wyraźną zmianę ich funkcji semantycznej. Z abstrakcyjnych struktur muzycznych stają się one nośnikami konkretnych znaczeń. Kluczowe są tu ponownie analogie powstające na styku obraz–dźwięk, które można koncepcyjnie powiązać z teorią mieszanin pojęciowych Turnera i Fauconniera[11]. W przypadku pierwszego zapożyczenia — *Ragi 1* — związek pomiędzy strukturą dźwiękową a obrazem opiera się z jednej strony na opisanej już nieregularności temporalnej, z drugiej natomiast na wykorzystaniu różnych wysokości dźwięku na tabli. Właśnie to zróżnicowanie wysokości łączy się w mieszaninie pojęciowej z uderzeniami kopyt osła o powierzchnię. Proces ten, w którym elementy z dwóch różnych domen (muzycznej i wizualnej) tworzą nową jakość znaczeniową, można przedstawić graficwznie zgodnie z modelem zaproponowanym przez Fauconniera i Turnera[12] w następujący sposób:

Wykres 1:



11 Por. Gilles Fauconnier, Mark Turner, *Jak myślimy. Mieszaniny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu,* przeł. Izabela Michalska, Warszawa 2019. Możliwości metodologiczne tej koncepcji dla analizy muzyki filmowej opisał Lawrence M. Zbikowski. Zob. idem, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York 2002.

12 Ibidem.

Drugi ze wskazanych motywów — obszerny fragment kadencji z *II Koncertu wiolonczelowego* — pojawia się w scenie o bardzo dramatycznym charakterze: po brutalnym pobiciu przez kibiców wrogiej drużyny osioł przebywa w lecznicy dla zwierząt, balansując na granicy życia i śmierci. Scena ta funkcjonuje na dwóch poziomach. Pierwszy, symboliczny, wiąże się ze swoistą dychotomią sytuacji granicznej. Drugi, bardziej dosłowny, odnosi się do dwufazowości oddechu osła: wdech i wydech. Te dwie sfery — symboliczną i prozaiczną — dopełnia spowolniona projekcja czasu filmowego, pozostająca na krawędzi jego zatrzymania.

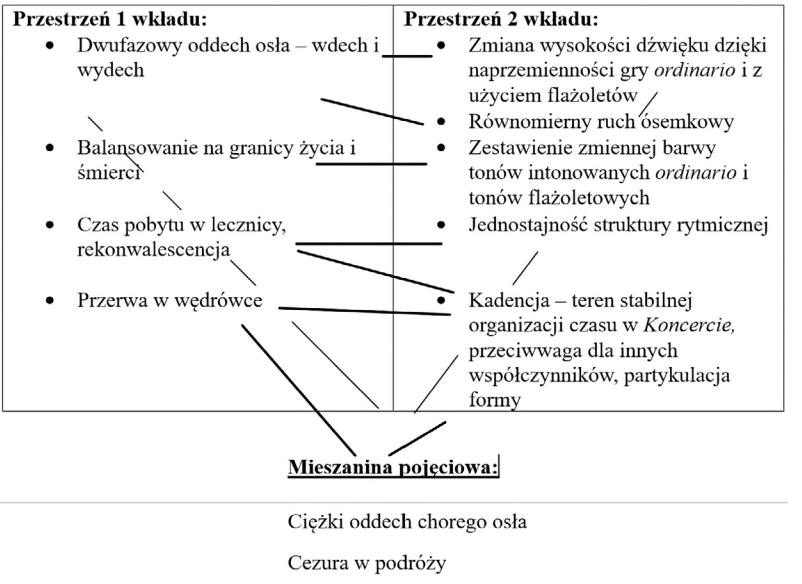
Przeniesienie tych spostrzeżeń na sferę muzyczną ujawnia pełnię kompozytorskiej strategii. Mykietyn odpowiada na filmową dwoistość — zarówno symboliczną, jak i prozaiczną — poprzez strukturę opartą na dwudźwiękach, której osią jest naprzemienność gry *ordinario* i z użyciem flażoletów. Ta alternacja, opierająca się głównie na zmianach wysokości i barwy wynikających z zastosowania flażoletów, stanowi muzyczną analogię oddechu osła: wdech — wydech.

Przykład 2. Paweł Mykietyn, *II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę, cadenza*. Naprzemienność gry *ordinario* i z użyciem flażoletów



Z kolei czas muzyczny, który zasadniczo w konstrukcji *Koncertu* jest zmienny wskutek zabiegów temporalnych, w kadencji pozostaje jednostajny. Fragment ten opatrzony jest określeniem wyrazowym *sostenuto, cantabile*. Stanowi więc odcinek stabilizacji obejmujący szerszą płaszczyznę czasową, kontrastującą ze zmiennym tempem w innych częściach utworu. Takie rozumienie czasu w *Koncercie* przenosi kompozytor do filmu. W scenie w lecznicy czas ulega zatrzymaniu w dwóch wymiarach — pobyt w lecznicy stanowi cezurę w wędrówce osła, ale jednocześnie jest czasem rekonwalescencji. Te obserwacje można ponownie zobrazować, czerpiąc z teorii mieszanin pojęciowych, tym razem w następujący sposób:

Wykres 2:



Przedstawione przykłady pokazują, że kompozytor nadaje muzyce absolutnej określone znaczenia, modyfikując jej zasadniczą cechę — autonomiczność, ale nie ingerując w strukturę dźwiękową. Związek pomiędzy światem muzyki koncertowej i użytkowej jest całkowicie naturalny — obie przestrzenie wprost korelują ze sobą.

Zmiana kierunku

Powyższe rozważania zamyka koronny argument potwierdzający przedstawioną na wstępie tezę — zmiana kierunku transferu środków właściwych językowi muzycznemu Mykietyna. Dotychczasowe obserwacje ujawniły jednokierunkowość ich przepływu: muzyka filmowa w pewien sposób zależy od absolutnej. Kompozytor wskazuje jednak także na sytuację świadczącą o odwróceniu tej relacji:

> Pisałem utwór [*Ash*] dla Sinfonii Varsovii, premiera była w marcu 2023, ale napisałem go już dużo wcześniej. Natomiast pisząc muzykę do *IO/EO* wpadłem na taki pomysł, żeby w kontrabasach pięciostrunowych jeszcze obniżyć tę najniższą strunę do *B2*. To jest tylko cały ton w stosunku do skali, którą te kontrabasy mają, ale w niskim rejestrze to jest naprawdę sporo. I tak mi się to spodobało w zestawieniu z kontrafagotem — właśnie w *Wilkach i Laserach*, gdzie w filmie pojawia się pająk, że przeinstrumentowałem właściwie całe zakończenie utworu *Ash*. Szczęśliwie się złożyło, że wcześniej nie używałem dźwięków *E1* tej niższej struny i można było zastosować taki zabieg, że po prostu uciąłem ¼ utworu i napisałem końcówkę używając tego obniżonego *B2*[13].

Integracja przebiegająca niejako w inwersji dobitnie potwierdza słuszność wyjściowej tezy niniejszego artykułu. Jej techniczny charakter dodatkowo wzmacnia siłę argumentacji.

Wątek poboczny

Na uboczu głównego nurtu tych rozważań rysuje się jeszcze jeden wątek, o którym warto wspomnieć, jako o otwierającej się perspektywie badawczej. Chodzi o dwa rodzaje kompozytorskich skojarzeń, które stoją u podstaw konkretnych rozwiązań muzycznych zastosowanych w filmie: dźwięk niemuzyczny — dźwięk muzyczny oraz obraz/zjawisko fizyczne — dźwięk. Pierwszą sytuację Mykietyn komentuje następująco:

> W 2021 roku sporo czasu spędziłem w Zakopanem w Domu Pracy Twórczej ZAiKS-u. I tam obok jest MiniZoo tatrzańskie, w którym między innymi są dwa osły. Spędziłem tam dużo czasu, a te osły często w środku nocy potrafią zaryczeć, co zresztą jest dość przerażające. I tak przez wiele tygodni miałem te ryczące osły za miedzą dosłownie. Kiedy więc pierwszy raz zadzwonił do mnie Jerzy [Skolimowski], to moja intuicja była właśnie związana z tym dźwiękiem ryczącego osła, który skojarzyłem z serią *glissand* na waltorni. I wtedy powstało pierwsze demo: poprosiłem mojego przyjaciela Tomka Bińkowskiego, żeby mi nagrał właśnie takie *glissanda* na waltorni. I te *glissanda* właściwie już potem zostały w ścieżce dźwiękowej filmu, bo ich jakość była całkiem dobra[14].

13 Wywiad autorki z Pawłem Mykietynem przeprowadzony 11.02.2024.

14 Ibidem.

Zachodzi więc wyraźny związek pomiędzy zewnętrznym impulsem dźwiękowym a jego wyobrażoną przez kompozytora, instrumentalną konkretyzacją. Podobne zależności ujawniają się w scenie z wiatrakami elektrycznymi, ale tu skojarzenie nie ma charakteru dźwiękowego, lecz jest związane z przepływem prądu:

> Jak usłyszałem o tych wiatrakach, to od razu pomyślałem, żeby dodać tam gitarę elektryczną, jako takie skojarzenie z tym prądem. Ona się nie pojawia nigdzie wcześniej i już nigdzie później. Gitara często jest wykorzystywana jako skojarzenie z muzyką rockową, ale tu pojawia się tylko na zasadzie skojarzenia z prądem[15].

Obie sytuacje ukazują sposób rozumowania kompozytora bazujący na różnych skojarzeniach i czysto zewnętrznych impulsach. Ich oryginalne przetworzenia decydują o silnej integracji dźwięku z obrazem.

Podsumowanie

Wszystkie przeanalizowane przypadki potwierdzają wyjściową tezę: autorski język muzyczny Mykietyna pozostaje niezmienny, niezależnie od gatunkowych transferów. Przepływy te przebiegają w różnych kierunkach i dotyczą różnych sfer — tak technicznej, jak i znaczeniowej. W sferze technicznej obserwujemy obecność zabiegów temporalnych w postaci konstrukcji opartych na *accelerando*, ale także specyficznej organizacji przestrzeni i barwy w technice, którą kompozytor nazywa „muzyką bez konturu". Sposób organizowania sfery harmonicznej oparty na relacjach alikwotowych wskazuje tu na zwrot ku poszukiwaniom spektralnym.

Innym rodzajem powiązań między muzyką absolutną a filmową jest wykorzystywanie fragmentów zapożyczonych z muzyki absolutnej, którym nadawane są nowe znaczenia i funkcje. W tym zakresie pomocnym narzędziem okazuje się koncepcja mieszanin pojęciowych, ukazująca wyraźnie zachodzące analogie.

---

15 Ibidem.

Do sfery technicznej należy także zaliczyć przepływy przebiegające w przeciwnym kierunku, na które zwraca uwagę sam kompozytor — od muzyki filmowej do absolutnej. Dodatkowo Mykietyn wskazuje na jeszcze inne impulsy dźwiękowe (ryk osła) i nie dźwiękowe (przepływ prądu), które znajdują przełożenie na tkankę muzyczną ścieżki filmowej.

Fuzja tych wszystkich wątków opartych na grze kompozytorskiej wyobraźni sprawia, że plastyczność dźwiękowych rozwiązań przenosi się wprost na sferę obrazu, czyniąc z muzyki współgospodarza narracji filmowej *IO/EO*.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Juan Chattah, *Conceptual Integration and Film Music Analysis*, „Semiotics. Yearbook of the Semiotic Society of America" vol. 2008, s. 772–783, DOI:10.5840/cpsem200868.

Juan Chattah, *Film / Music / Narrative: A Multidimensional Mapping Processes*, w: *Proceedings of ICMPC15/ESCOM10*, red. Richard Parncutt, Sabrina Sattmann, Graz 2018, s. 110–113.

Aleksandra Dunin, *Perspektywy czasu i przemijania — wywiad z Pawłem Mykietynem*, „Glissando" 2022 (18.12), https://glissando.pl/wywiady/perspektywy-czasu-i-przemijania-wywiad-z-pawlem-mykietynem/ [dostęp: 27.02.2025].

Gilles Fauconnier, Mark Turner, *Jak myślimy. Mieszaniny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, przeł. Izabela Michalska, Warszawa 2019.

Gérard Grisey, *Muzyka: stawanie się dźwięków*, przeł. Justyna Kroschel, „Res Facta Nova" 2010 nr 11, s. 151–158.

IO Jerzy Skolimowski, rejestracja spotkania z twórcami filmu 2023, https://www.youtube.com/watch?v=NuRrRwhBy48 [dostęp: 27.02.2025].

Ewa Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

Władysław Walentynowicz, *Do pisania utworów jazzowych nie trzeba zmieniać swojego języka muzycznego*, „Jazz" 1956 nr 2, s. 3.

Maria Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova" 2004 nr 15, s. 99–119.

Wywiad autorki z Pawłem Mykietynem przeprowadzony 11.02.2024 r.

Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York 2002.

BIOGRAM

Joanna Schiller-Rydzewska — jest absolwentką Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (dyplom z wyróżnieniem, 1997). Dysertację doktorską poświęconą życiu i twórczości Augustyna Blocha obroniła w Akademii Muzycznej w Warszawie (2008). W 2019 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego na podstawie cyklu prac Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jest autorką dwóch książek: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (UMFC Warszawa, 2016) oraz *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (UWM Olsztyn, 2020). W latach 1997–2021 była związana z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Od października 2021 roku jest zatrudniona w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jest autorką szeregu publikacji naukowych oraz artykułów i recenzji w trójmiejskiej prasie lokalnej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości kompozytorów gdańskiego środowiska muzycznego i kultury muzycznej Gdańska w okresie przedwojennym.

BIOGRAPHICAL NOTE

Joanna Schiller-Rydzewska—graduate of the Faculty of Composition and Theory of Music, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (honours degree, 1997). In 2008, at the Warsaw Academy of Music, she defended her doctoral thesis devoted to the life and work of Augustyn Bloch. In 2019 she obtained a post-doctoral degree from the Poznań Academy of Music on the basis of a series of studies entitled *Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku* (The Origins and Contemporary Identity of Composers in Post-War Gdańsk). Author of two books: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (Augustyn Bloch — creator, oeuvre, artistic personality) (Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw, 2016) and *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (Composers in Post-War Gdańsk 1945–56. The origins of the community) (University of Warmia and Mazury, Olsztyn, 2020). In 1997–2021 she worked at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn, and since October 2021 — at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. Author of scholarly publications as well as articles and reviews published in the local press in the Tri-City. Her research interests focus on the oeuvres of Gdańsk composers and the city's pre-war musical culture.

STRESZCZENIE

Absolutna — nie-absolutna, muzyka do filmu IO/EO *Pawła Mykietyna*
Muzyka Pawła Mykietyna do filmu *IO/EO* Jerzego Skolimowskiego to prawdopodobnie jedna z najbardziej docenionych polskich muzycznych ścieżek filmowych ostatnich lat. Składa się na nią 19 epizodów, które zostały przeanalizowane z perspektywy czysto muzycznej. Główną tezą przeprowadzonych badań była synergia muzyki absolutnej i nie-absolutnej. Poszukiwania tej synergii przebiegały w trzech obszarach. Po pierwsze, dotyczyły obecności charakterystycznych technik kompozytorskich oraz typowych dla autonomicznej muzyki Mykietyna motywów i wątków dźwiękowych. Po drugie, analizie poddane zostały komentarze kompozytora dotyczące inspiracji pozamuzycznych, takich jak relacje obraz–dźwięk czy transformacje dźwięków nie muzycznych w muzyczne. Po trzecie, prześledzony został proces, w którym integracja różnych nurtów prowadzi do przenikania środków wyrazu w przeciwnym kierunku — od muzyki filmowej do absolutnej. W analizach wykorzystano m.in. koncepcję mieszanin pojęciowych G. Fauconniera i M. Turnera dla obserwacji analogii zachodzących pomiędzy domeną wizualną i dźwiękową. Przeprowadzone analizy potwierdziły słuszność tezy wyjściowej, że autorski język muzyczny Mykietyna pozostaje niezmienny, niezależnie od gatunkowych transferów.

SŁOWA KLUCZOWE Paweł Mykietyn, *IO/EO*, muzyka filmowa, mieszaniny pojęciowe, język muzyczny

ABSTRACT

Absolute — Non-Absolute. Paweł Mykietyn's Music to Jerzy Skolimowski's Film IO/EO
Paweł Mykietyn's music for Jerzy Skolimowski's film *IO/EO* is probably one of the most acclaimed Polish film soundtracks of recent years. It consists of 19 episodes, which have been analysed from a purely musical perspective. The main thesis of the author's research was the synergy between absolute and non-absolute music. The search for this synergy took place in three areas. Firstly, it concerned the presence of characteristic compositional techniques and motifs typical of Mykietyn's autonomous music. Secondly, the composer's comments on extra-musical inspirations, such as image-sound relationships and the transformation of non-musical sounds into musical ones, were analysed. Thirdly, the author traced the process by which the integration of different trends leads to the interpenetration of technical means in the opposite direction — from film music to absolute music. In her analyses the author used, among other things, the concept of conceptual blending developed by G. Fauconnier and M. Turner to observe analogies between the visual and sound domains. The analyses have confirmed the initial thesis that Mykietyn's musical language remains unchanged, regardless of genre transfers.

KEYWORDS Paweł Mykietyn, *IO/EO*, film music, conceptual blending, musical language