

Barbara Wróbel

"Missa pro Defunctis" Andrzeja Siewińskiego na tle zbiorów muzykaliów sandomierskich

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 9, 1-9

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ACROSS THE UNIVERSE JULIE TAYMOR

SPOTKANIE DWÓCH MITÓW

Legendy, jakie towarzyszą muzyce popularnej niemal od początków jej istnienia, przyczyniły się do wytworzenia wokół niej fascynującej atmosfery tajemniczości. Życiorysy artystów, ich styl bycia, sytuacje, z których czerpali inspiracje do kolejnych przebojów sprawiają, że cała kultura popularna podatna jest na mitologizację. Twórcy popowych piosenek stali się „rządcami dusz” młodzieży. Lansowany przez nich model tożsamości stanowi dla odbiorców, zazwyczaj szarych, prostych ludzi, atrakcyjną alternatywę. Wystarczy podać przykład słynnych okrągłych okularów Johna Lennona. Muzyk po raz pierwszy pojawił się w nich jako aktor w filmie Richarda Lestera *Jak wygrałem wojnę* (*How I Won The War*, 1967). Od tamtej pory „lennonki” znane są i kojarzone na całym świecie z członkiem grupy The Beatles, a rzesze fanów noszą je, chcąc upodobnić się do idola.

Kultura muzyki pop – piosenki, czasopisma, koncerty, wywiady, czy filmy – wspomaga kształtowanie poczucia tożsamości u młodzieży. Kultura nastolatków, to mieszanina tego, co spontaniczne i wyprodukowane: dla młodzieży to obszar autoekspresji, dla komercyjnych dostawców, źródło zysku. Piosenki pop wyrażają trudności okresu dojrzewania w radzeniu sobie z gmatwaną problemów emocjonalnych i seksualnych. Odwołują się do potrzeby bezpośredniego i intensywnego doświadczania życia. Wyrażają poszukiwanie bezpieczeństwa w niepewnym i zmieniającym się świecie emocji. Fakt, że tworzy się je dla rynku komercyjnego, oznacza, iż piosenki i ich oprawa stają się wykalkulowaną kreacją.

Za pośrednictwem muzyki pop młodzi ludzie kształtują i porządkują swój mentalny obraz świata. Określony sposób wypowiedzania się, miejsca, do których chodzą, ubiór, taniec – to wszystko stanowi wyraz dystansu wobec świata dorosłych. Styl ubierania się może wyrażać nonkonformizm i bunt społeczny. Konsumpcja określonej muzyki staje się więc sposobem bycia w świecie. Muzyki używa się jako znaku, za pomocą którego młodzi ocenia i jest oceniana przez innych. Słuchanie tego samego zespołu rodzi poczucie wspólnoty.

Jednym z najbardziej kultowych przedstawicieli muzyki popularnej jest zespół The Beatles. Czwórka młodych chłopców z Liverpoolu w ciągu zaledwie kilku miesięcy zafundowała umysłami młodzieży na całym świecie. Z pewnością stali się oni symbolem burzliwej dekady lat 60. Ich piosenki, choć opowiadają zwykle o banalnych sprawach, koncentrujących się wokół problemów miłosnych, przetrwały próbę czasu i cieszą się powodzeniem do dziś. Jedną z przyczyn niesłabnącej popularności zespołów popularnych, podaje Simon Frith:

„W piosenkach słowa są znakami dźwięku. Piosenka jest zawsze interpretacją, słowa piosenki zaś są otwarcie wypowiedzane – są nośnikami dźwięku, strukturami dźwięku, które są bezpośrednimi znakami emocji i cech charakteru. Piosenki pop celebrować nie to, co werbalne, lecz to, co niewerbalne, a ocena piosenkarzy pop nie zależy od słów, lecz od dźwięków – dźwięków otaczających słowa”¹.

Siła piosenek Beatlesów nie polega również na treści zawartej w słowach, lecz na specyficznym połączeniu języka z melodią. Roland Barthes twierdzi, że przyjemność płynąca z muzyki nie polega na przedstawianiu czegoś, co się zdarzyło, lecz na tworzeniu przez słuchacza własnego znaczenia związanego z konkretną piosenką. Przyjemność i siła,

¹ Cyt. Za J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, tł. Janusz Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 100.

płynące z muzyki popularnej, nie tkwią w interpretacji emocji, lecz w emocjach interpretowania. Barthes tworzy pojęcie „rdzenia wyśpiewanego głosu”². Sam sposób wykonania utworu niesie ze sobą szereg znaczeń i pozwala na zaakceptowanie treści, które wyrażają poglądy w innym wypadku przez nas nieakceptowane. Konstatacja Barthes’a stanowi wyraz ogólnego poglądu na temat różnicy między *plaisir* a *jouissance*. Pierwsze z pojęć wyraża przyjemności konwencji i rozpoznania. Drugie natomiast manifestuje wolność istnienia poza znaczeniem. Muzyka Beatlesów umożliwia odbiorcom zatracenie się w świecie dźwięków, bez wpadnięcia w pułapkę szukania zawsze tych samych, konkretnych znaczeń. Jej uniwersalność pozwala odnosić ją do wielu kontekstów, bez strat dla przesłania kompozytorów.

Jedną z artystek, która postanowiła mit Beatlesów wpisać we własne dzieło, jest Julie Taymor. W filmie *Across The Universe* (2007) reżyserka tworzy własną wizję czasów amerykańskiej kontestacji, odwołując się przy tym do twórczości brytyjskiego zespołu. Choć obraz ten nie jest typową biografią, zawiera w sobie wiele odwołań do historii działalności czwórki z Liverpoolu, na przykład do tekstów ich piosenek. Znaczenia te ujawniają się zarówno w warstwie wizualnej, jak i fabularnej. Nie opowiadając wprost o podmiocie swoich rozważań, Taymor przemycza treści, które będą czytelne dla widza o odpowiedniej kompetencji kulturowej. Odwołuje się zarówno do mitów dotyczących amerykańskiej kontestacji, jak i Beatlesów, tworząc niezwykle interesującą mozaikę filmową. Jednym z nich jest rytuał palenia powołania do wojska. Dokument niszczony jest przez bohaterów filmu *Hair* (*Hair*, reż. Milos Forman, 1979). Również w *Across The Universe* przyszły żołnierz, na wieść, że Ojczyzna potrzebuje jego pomocy, ostentacyjnie podpala świstek papieru.

Fabuła filmu stanowi jedynie pretekst do numerów tanecznych i przyczynek do odtworzenia przez reżyserkę atmosfery burzliwych lat 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Grupa bohaterów u progu dorosłości mierzy się z Ameryką spod znaku wojny

² Tamże.

w Wietnamie, prezydentury Lyndona B. Johnsona, oraz subkultury hipisów ruchów. Chwile, które postacie spędzą razem, będą mieć największy wpływ na krystalizowanie się ich osobowości i poglądów. Film rozpoczyna śpiewany monolog Jude'a siedzącego na plaży i zwróconego wprost do kamery. Na pierwszym planie dominuje wątek melodramatyczny – ona (Lucy), typowa amerykańska nastolatka, on (Jude) – Brytyjczyk pracujący w stoczni. Różnica pomiędzy dwójką bohaterów podkreślona jest już w jednej z pierwszych scen. Obydwoje tańczą w rytm piosenki *Hold Me Tight*, mimo że znajdują się na dwóch różnych kontynentach. Poprzez zastosowanie montażu równoległego widzimy na przemian bal maturalny w jednej z amerykańskich szkół, gdzie Lucy tańczy ze swoim chłopakiem, Danielem, oraz typową imprezę w jednym z brytyjskich klubów, w której uczestniczy Jude. Każde z nich znajduje się na życiowym zakręcie – chłopak Lucy zostaje powołany do wojska, zaś Jude postanawia wypłynąć do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu swojego ojca i lepszych perspektyw na życie. W miarę rozwijania się akcji poznajemy kolejnych bohaterów: Prudence – lesbijkę cierpiącą z powodu braku akceptacji swojej orientacji seksualnej, Maxa – zbuntowanego brata Lucy, studenta uniwersytetu Princeton, w wolnych chwilach wybijającego okna uczelni piłką golfową, Jojo – czarnoskórego gitarzystę, którego krewny zginął w trakcie zamieszek w Detroit, Sadie – początkującą wokalistkę. Jude przybywa do Princeton i odnajduje ojca, który okazuje się być woźnym. Brytyjczyk zaprzyjaźnia się z Maxem i postanawia razem z nim wyjechać do Nowego Jorku, który stanie się dla bohaterów swoistą szkołą życia. Wkrótce świat Jude'a zaczyna obracać się wokół uczucia, jakie żywi on do Lucy. Wszyscy bohaterowie, choć pochodzą z różnych środowisk, a każdy ma za sobą inny bagaż doświadczeń i poglądy na życie, połączeni zostają przez uniwersalny język, jakim staje się dla nich muzyka.

MUSICAL JAKO NOŚNIK TREŚCI HISTORYCZNYCH I POLITYCZNYCH

Musical Julie Taymor, mimo błahej z pozoru formy, jaką nadaje mu muzyka popularna, porusza problematykę mocno związaną z czasem kontestacji. Piosenki Beatlesów, wpisane

w konwencję filmu muzycznego, stają się nośnikami treści historycznych i politycznych, zawierającymi przesłanie o równości, tolerancji i pokoju.

Zgodnie z opisaną przez Alicję Helman, koncepcją filmu jako sztuki syntetycznej, łączenie różnych środków wyrazowych nie może być uzasadnione samym tylko faktem, że w doświadczeniach naszego życia codziennego elementy wizualne i słuchowe są ściśle ze sobą powiązane. Muszą istnieć artystyczne powody takiej decyzji, by służyła ona wyrażeniu czegoś, czego nie da się wypowiedzieć za pomocą jednego tylko środka wyrazu³. I w tym wypadku na gruncie kinematografii najlepiej sprawdza się film muzyczny.

W klasycznym musicalu rozróżnić możemy dwa typy:

- backstage, czyli opisujący przygotowania do przedstawienia,
- baśniowy, w którym świat przedstawiony nosi znamiona niezwykłości.

W pierwszych musicalach muzyczne numery stanowiły tło do fabuły przedstawianej w filmie i nie miały z nią większego związku. W miarę rozwijania się gatunku odkryto jego potencjał do odzwierciedlania zmian kulturowych, politycznych. Najlepszym przykładem jest film Mervyna LeRoya *Poszukiwaczki złota* (*Gold Diggers of 1933*, 1933), gdzie w numerze *Remember My Forgotten Man* poruszona jest tematyka Wielkiego Kryzysu i sytuacji weteranów wojennych. Kiedy Stany Zjednoczone przystąpiły do drugiej wojny światowej, powstawały musicale patriotyczne, jak chociażby nostalgiczne *Spotkajmy się w St. Louis* (*Meet Me In St. Louis*, 1944) Vincenta Minnelli. W obrazie tym występy taneczne bohaterów są komentowane, a muzyka wydobywa się z nich pod wpływem emocji. Nie inaczej jest w filmie Julie Taymor *Across the Universe*, zawierającym wypowiedź na temat wojny w Wietnamie, zamieszek w Detroit, zabójstwa Martina Luthera Kinga. A wszystko to na tle na nowo zinterpretowanych piosenek Beatlesów.

³ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, wydawnictwo WAiF, Warszawa 1964, s. 67.

HOŁD DLA BEATLESÓW

Postmodernistyczna gra z widzem opiera się w dużej mierze na zasadzie dwukodowości. Stefan Morawski zwraca uwagę, że zarówno odbiorcy wytrawni, jak i naiwni mogą wzięć z utworów tyle, ile pozwala im kompetencja kulturowa⁴. *Across The Universe* można odczytywać jako musical opowiadający historię miłości dwojga młodych ludzi i ich przyjaciół. Jednak widz z większą znajomością konwencji, będzie szukał w filmie odwołań do innych tekstów kultury. W ten sposób historia Jude'a i Lucy stanie się pretekstem do ukazania nawiązań zarówno do legendy Beatlesów, jak i czasów amerykańskiej kontestacji. Film istotnie naszpikowany jest odniesieniami do zespołu i jego twórczości.

Imiona bohaterów nie są im nadane przypadkiem. Większość z nich wiąże się z tytułami piosenek Beatlesów. Na przykład, kiedy zrezygnowany protagonista powróci do ojczyzny (nota bene, do Liverpoolu, rodzinnego miasta Beatlesów), usłyszymy *Hey, Jude*, zaś Prudence wychodzącej z szafy (nawiązanie do amerykańskiego zwrotu coming out of the closet – proces samodzielnego ujawnienia własnej orientacji seksualnej bądź tożsamości płciowej przed innymi) akompaniują tony *Dear Prudence*. W trakcie trwania napisów końcowych słyszymy *Lucy In The Sky With Diamonds*. Imię Sadie pochodzi z utworu *Sexy Sadie*, Jojo z *Get Back* (postać Jojo jest również jawnym odwołaniem do Jimiego Hendrixa). Max w oczach Sadie wygląda porządnie, ale wyraża ona niepokój, że „równie dobrze mógłby zamordować swoją babcię młotkiem”⁵. W jednej ze scen bohater naprawia wentylator narzędziem, o którym traktuje *Maxwell's Silver Hammer*, piosenka, z której wzięte zostało jego imię. Podobny zabieg odnosi się do postaci epizodycznych – Mr Kite to nawiązanie do piosenki *Being For The Benefit Of Mr Kite*, zaś Dr Robert do utworu pod tym samym tytułem.

⁴ S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr. 3, s. 14.

⁵ Oryg. „you could have murdered your Granny with a hammer”.

Odniesienia do twórczości Beatlesów znajdują się również w warstwie wizualnej i fabularnej. Fakt, że Jude wychowuje się bez ojca, pozwala powiązać bohatera z osobą Johna Lennona, którego rodzice rozstali się, kiedy był dzieckiem. Od tej pory Lennon senior nie wykazywał zainteresowania potomkiem. Starał się odnowić kontakt z synem dopiero, gdy ten stał się znanym na cały świat Beatlesem, ale ich relacja nigdy nie została pogłębiona. Podobnie wydawczyni dra Roberta, Luna Park, jest skośnooką artystką awangardową, co może rodzić skojarzenia z osobą Yoko Ono. Inne sceny odwołują się w sposób pośredni do przebojów grupy. Dowiadujemy się, że Prudence trafiła do mieszkania bohaterów przez okno w łazience. Jest to nawiązanie do piosenki *She Came In Through The Bathroom Window*. Prudence twierdząc, że przyjechała znikąd, zdaje się uważać siebie za swoistego „człowieka znikąd” z piosenki o tym samym tytule (*Nowhere Man*). Również pracownik stoczni, wypłacający Jude’owi pensję, mówi o swoim marzeniu z młodości, idealnie dopasowując je do kontekstu utworu *When I’m Sixty-Four*. Myślał, że kiedy będzie w tym wieku, już dawno odejdzie daleko od pospolitego miejsca pracy. Podczas imprezy organizowanej przez Maksa na uczelni, w oczy rzuca się plakat z Brigitte Bardot, obiektu fascynacji Johna Lennona. Natomiast podwodna scena Jude’a i Lucy nawiązuje do sesji zdjęciowej Lennona i Yoko Ono, umieszczonej w magazynie „Rolling Stone” w 1981 roku. W sekwencji narkotycznej, gdy bohaterowie docierają do tajemniczego cyrku Mr Kite’a, pojawiają się ogromne figury słynnych Smutasów⁶ z animowanego filmu *Żółta łódź podwodna* (*Yellow Submarine*, reż. George Dunning, 1968), zrealizowanego z udziałem członków zespołu.

Truskawka, która w *Across The Universe* staje się niemal równoprawnym bohaterem, głównie za sprawą piosenki *Strawberry Fields Forever*, pojawia się również jako logo firmy fonograficznej Sadie. Soczysty, seksowny owoc, jak mówią o nim bohaterowie, zwraca uwagę Jude’a, kiedy doskonalili swoje umiejętności artystyczne. Zanim zajmie się tworzeniem czerwonej impresji na temat wojny, usiłuje narysować zielone jabłko, któ-

⁶ Według tłumaczenia ścieżki dialogowej z filmu *Żółta łódź podwodna* (*Yellow Submarine* reż. George Dunning, 1968) Tomasza Beksińskiego.

re z kolei można odczytać jako nawiązanie do korporacji Apple⁷. Firmę założyli Beatlesi w celu dalszego rozwijania własnych karier, a także promowania nowych talentów. Na logo wybrali sobie właśnie owo zielone jabłuszko, które protagonista stara się narysować.

Również finał filmu jest pięknym hołdem dla twórczości czwórki z Liverpoolu. Bohaterowie organizują koncert na dachu wytwórni Sadie, gdzie przy akompaniamencie *All You Need Is Love*, swoistego hymnu dzieci-kwiatów, dochodzi do pojednania Lucy i Jude'a. Podobne wydarzenie miało miejsce w historii Beatlesów. Ostatni publiczny koncert zespołu odbył się na specjalnej scenie zbudowanej na dachu budynku firmy Apple⁸. Zaskoczeni przechodnie, będący jedynymi słuchaczami tego muzycznego wydarzenia, niestety nie mogli zobaczyć własnych idoli. Zaniepokojeni sklepikarze powiadomili policję, która przerwała koncert. Beatlesi zdążyli jednak zagrać między innymi *Don't Let Me Down*, utwór, który wykonują także bohaterowie *Across The Universe* w scenie finałowej.

Co ciekawe, mimo że akcja musicalu rozgrywa się w latach największej popularności grupy w Stanach Zjednoczonych, w filmie ani razu nie pada nazwa The Beatles. Odwołując się do faktów z historii zespołu, twórcy skupili się na aranżacji utworów w sposób odmienny od oryginału. Nowa interpretacja tekstów była kreatywnym sposobem, pozwalającym na zbliżenie się do ideału, jakim są oryginalne wykonania, bez ryzyka bycia oskarżonym o tworzenie jedynie kopii utworów. Dzięki temu udało się odnaleźć w piosenkach wymowę daleko wykraczającą poza ich najpopularniejsze przesłanie.

Fakt sięgania po muzykę popularną przez film jest zabiegiem stosowanym z powodzeniem niemal od początków istnienia rock and rolla. W *Szkolnej dżungli* (*Blackboard Jungle*, reż. Richard Brooks, 1955) Richarda Brooksa twórcy pokusili się o wykorzystanie piosenki *Rock Around The Clock* Billa Haleya⁹, jednego z pionierów rock and rolla. Muzyka Beatlesów zaś wykorzystana została w szeregu filmów zrealizowanych z udziałem

⁷ L. Rudnicki, *The Beatles. Tak było*, Wydawnictwo Cold, Warszawa 2001, s. 257.

⁸ Tamże.

⁹ R. Lack, *Twenty four frames under. A buried history of film music*, London 2002, wyd. Quartet Books, s. 213

członków zespołu. Kilka z nich zostało wyreżyserowanych przez amerykańskiego twórcę Richarda Lestera, między innymi *A Hard Day's Night* (1964), opisującym dzień (a dokładnie 36 godzin) z życia zespołu lub *Help!* (1965). Najbardziej znanym Beatlesowskim filmem pozostaje jednak animowana *Żółta łódź podwodna*. Twórcom udało się uciec od schematu obrazów Disney'a, kierując się w rejony pop-artu spod znaku Andy'ego Warhola.

Użycie piosenek czwórki z Liverpoolu przez Julie Taymor jest więc nie tyle pomysłem nowym, ale świadczy o kreatywności reżyserki i niechęci do polaryzacji „europejskie” kontra „amerykańskie”. Europejska muzyka i amerykańska kontestacja wzajemnie się dopełniają, oddając pełniejszy nastrój epoki. Widz nie wpada w pułapkę kategoryzacji; zostaje pochłonięty przez barthesowskie *jouissance*.

TWÓRCZA ZDRADA

Across The Universe można interpretować jako swoistą adaptację filmową. Teksty piosenek Beatlesów stanowią literacki pierwowzór, który po przełożeniu na język filmu zaczyna żyć własnym życiem. Twórcy wybrali trzydzieści trzy utwory zespołu i nadając im nowe znaczenie, stworzyli historię Jude'a, Lucy i ich przyjaciół. Interpretacje Taymor stanowią przykład tzw. „twórczej zdrady”, o której pisała Alicja Helman¹⁰. W ten sposób w utworze *I Want You* pojawia się podobizna „Wuja Sama” – personifikacji rządu Stanów Zjednoczonych, pod wpływem muzyki pobudzona do życia. Wuj Sam sięga po Maksa, który właśnie przyszedł na komisję poborową i wciąga go w tryby dehumanizującej maszyny wojskowej. Podczas badań nie widzimy twarzy rekrutów, tylko poszczególne fragmenty ciał – zęby, oczy, stopy. Żołnierze noszą kanciaste maski, które jeszcze bardziej podkreślają różnicę między nimi, a przerażonymi poborowymi. Mężczyźni wykonują taniec,

¹⁰ Zob. Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1998.