

Bartosz Kazana

Instrumenty z duszą : przedmiot jako organizator struktury narracyjnej filmu

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 8, 126-138

2012

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.

Bartosz Kazana

Instrumenty z duszą. Przedmiot jako organizator struktury narracyjnej filmu

Słowa kluczowe: muzyka klasyczna, film, skrzypce, fortepian, viola da gamba, Corneau, Campion, Chen, barok, XIX wiek

Key words: classical music, movies, violin, piano, viola da gamba, Corneau, Campion, Chen, baroque, nineteenth century

Moim celem nie jest interpretacja kilku wybranych filmów ani analiza losów ich bohaterów, lecz wskazanie na rolę, jaka przypadła w nich instrumentom muzycznym. Funkcjonują one bowiem na prawach leitmotywów, które organizują strukturę narracyjną wypowiedzi, będąc zarazem nośnikami odautorskiego przesłania. Rola ta bardzo często przypada w filmie przedmiotom, co koresponduje z przekonaniami sformułowanymi jeszcze w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. Przeświadczenia te do rangi konsekwentnej i spójnej teorii podniósł Edgar Morin, pisząc o przedmiotach, które „pod łącznym wpływem rytmu, czasu, płynności, ruchów kamery, rozprzestrzeniania się gry cieni i światła” uzyskują nie tylko cielesność, lecz również „duszę”, a więc „subiektywną obecność”¹. Wiodło to ku tezie o animistycznym charakterze kina, który obdarza martwe przedmioty życiem, sprawiając, że ich rola dalece wykracza poza literalne, denotatywne znaczenie. W ten sposób mogą one „grać” na równi z aktorami, zawłaszczając rolę wiodącego czynnika opowiadania – czego przykładem mogą posłużyć filmy: *Madame de...* (1953) Maksa Ophülsa (kolczyki), *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) Taya Garnetta (szminka) lub *Idiota* (*Hakuchi*, 1951) Akiry Kurosawy (nóż).

Instrumenty muzyczne jako przedmioty organizujące strukturę narracyjną filmów wybrałem z racji długiej tradycji ich przedstawień wizualnych oraz ze względu na związane z nimi znaczenia konotacyjne. Instrumenty pojawiają się bowiem w filmie już wyposażone w zespół symbolicznych znaczeń zaczerpniętych z tradycji i kultury.

W sztukach plastycznych muzyka jest obecna od czasów starożytnych. Pojawia się w formie ikonograficznej pod postacią popularnych w danej epoce instrumentów. W niektórych dziełach stanowią one zresztą nie tylko dowód imponującego rozwoju dawnych społeczeństw, ale mają wręcz status atrybutu. Króla Dawida zwykło się przedstawiać podczas gry na harfie, jako że zanim stanął na czele izraelskiego ludu, swą grą koił króla Saula,

¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 92, 94.

kiedy tego porywał zły duch zesłany przez Boga. Podobnie utrwalilo się w kulturze europejskiej przedstawienie mitycznego Orfeusza, symbolu potęgi muzyki, który śpiewem i grą na lirze oczarował bogów podziemia. Inny charakter miały ilustracje do traktatów o muzyce, mające raczej podkreślić różnorodność instrumentarium, a także je usystematyzować. Takie ryciny zdobią liczne kopie *Prawideł muzyki* Boecjusza, w których, rozpatrując muzykę jako jedną z nauk matematycznych, dokonano również jej alegorycznego opisu. Pod względem plastycznym zachwycają szczególnie ilustracje do piętnastowiecznych kopii dzieła, gdzie z pietyzmem odtworzono fidel, psalterium, lutnię, tamburyn, portatyw, grzechotki, dudy, szałamaje, kotły i trąbki – typowe instrumenty tego okresu. W licznych rycinach powracają także obrazy wędrownych muzykantów – zazwyczaj dobosza i flecisty, umilających czas nie tylko pospólstwu, ale także możnym.

W dobie renesansu, okresie wzrostu znaczenia kultury dworskiej i sprzyjających warunków dla rozwoju muzyków jako wyspecjalizowanej grupy zawodowej, instrumenty muzyczne na nowo upowszechniają się w dziełach plastycznych. Są one także rekwizytem powracającym na obrazach malarzy weneckich, specjalizujących się w aktach kobiecych. Najczęściej przedstawianymi instrumentami tego okresu są lira da braccio oraz lutnia. Ta ostatnia pojawia się zarówno w pracach pokazujących beztróską zabawę w gospodach, jak i w dziełach o bardziej wyrafinowanej tematyce – na przykład na obrazie ukazującym Marcina Lutra śpiewającego wraz z rodziną pobożne pieśni. Pojawiają się także inne instrumenty smyczkowe – viola da braccio i viola da gamba. Z czasem coraz częściej są portretowani kompozytorzy, niejednokrotnie z instrumentami. Georga Friedricha Händla malowano już w dzieciństwie, grającego na skrzypcach w operze hamburskiej. Na późniejszym, bogato ornamentowanym sztychu z jego wizerunkiem pojawiają się skrzypce, trąbki, a także symboliczne postaci harfistów. Zachowała się też karykatura słynnego kompozytora, na której widnieje on – z powodu swojego dużego apetytu – jako świnia grająca na organach.

Przykłady ikonograficznych odwzorowań instrumentów muzycznych w sztuce można by długo przywoływać, nie ustrzegając się przy tym zapewne przed pominięciem wielu ciekawych prac. Warto jedynie dodać, że z czasem do panteonu najchętniej malowanych instrumentów dołącza fortepian. Gra na nim Mozart wraz z siostrą, co przedstawiono na jednym z obrazów; pozuje przy nim Izabela Czartoryska; gra na nim Schubert otoczony kręgiem przyjaciół. Wreszcie, szczególnie w okresie romantyzmu, kiedy muzyka fortepianowa osiąga artystyczne wyżyny, pojawiają się liczne dzieła przedstawiające kobiety pobierające lekcje gry na fortepianie. W mieszczkańskich domach chętnie spędza się czas przy tym instrumencie. Liczne obrazy z cyklu „lekcja muzyki” przyczyniały się zresztą przez długi czas do popularności tego instrumentu wśród mieszczan, którzy uczęszczając na korepetycje, dają zarobić niezamożnym artystom. Brzmienie fortepianu wprowadza w stan rozmarzenia, a nastrój towarzyszący jego słuchaniu nie tylko nobilituje ale również idealnie harmonizuje z ówczesną atmosferą

artystyczno-intelektualną. W polskich zbiorach nastroj ten oddaje choćby obraz *Ujrzałem raz* Leona Wyczółkowskiego, sugestywna scena przy fortepianie – jednym z głównych „bohaterów” tego dzieła.

W kinie instrument muzyczny początkowo rzadko odgrywał rolę równorzędną z postaciami filmowymi. W utworach odwołujących się do minionych epok stanowił zazwyczaj eleganckie tło. W historiach współczesnych jest przedmiotem pożądanym ze względu na wysoką wartość materialną lub symbolizuje przekleństwo artysty wyniszczanego przez muzyczny geniusz, co doskonale zobrazował choćby Scott Hicks w *Blasku* (*Shine*, 1996), biografii pianisty Davida Helfgotta. W kinie współczesnym można również znaleźć przykłady dzieł wybitnych, w których wybrany instrument staje się pierwszoplanowym składnikiem diegezy, obejmując rolę wiodącą w odniesieniu do narracji i przekazu. Wybrane przeze mnie filmy – *Wszystkie poranki świata* (*Tous les matins du monde*, 1991, reż. Alain Corneau), *Fortepian* (*Piano*, 1993, reż. Jane Campion) i *Dwa światy* (*He ni zai yi qi*, 2002, reż. Chen Kaige) – zostały zrealizowane przez twórców pod każdym względem różnych, pochodzących z różnych kontynentów (Europa, Australia, Azja), których łączy tylko paradygmat artystycznego kina. Wspólną cechą ich filmów jest także fakt, że można je przedstawić jako historię wybranego instrumentu – determinującego losy bohatera, organizującego opowieść i wnoszącego współczynnik magii. We wszystkich omawianych w tym opracowaniu obrazach związek instrumentu z osobą, która na nim gra bądź/i na nim tworzy, jest nierozzerwalny. „Oboje” stanowią jedność znajdującą wyraz nie tylko w muzyce. Człowiek i przedmiot „realizują się” w relacjach z innymi, z całym otoczeniem, wreszcie ze swym przeznaczeniem, osiągając w ten sposób pełnię.

Klucz do nieskończoności – *Wszystkie poranki świata*

Narrator filmu Alaina Corneau, Marin Marais – wybitny gambista i kompozytor, koncertmistrz na dworze Ludwika XIV – snując opowieść o swoim mistrzu, a jest nim Sainte Colombe, stwierdza, że gra „imitował on każdy odcień głosu ludzkiego”. Był to zazwyczaj głos melancholijny, jakby na granicy ostateczności, lament wyrażający boleść istnienia w samotności, bez najbliższej osoby. Ową dwoistość natury gamby, wyrażającą się w łączeniu tonacji pełnych nadziei, niemal miłosnych, z nastrojami pesymistycznymi, określił trafnie Krzysztof Lipka, pisząc, że jej ton jest „bardziej przenikliwy, zawodzący, słodszy lub bardziej chropawy, więcej w wyrazie krańcowy”². Od strony technicznej efekt ten osiągnano dzięki niskiemu strojowi gamby, a także nietypowemu sposobowi gry smyczkiem, sprawiającemu wrażenie wprawiania instrumentu w rodzaj hipnotycznego ruchu, polegającego na naprzemiennym odpychaniu go i przyciąganiu do

² K. Lipka, *Życie dla muzyki, muzyka dla cieni*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 81–82.

siebie. Istotny był także fakt wzbogacenia gamby przez Sainte Colombe'a o dodatkową, mającą najniższe brzmienie, siódmą strunę. Do popularności tego instrumentu w XVII wieku przyczyniło się również jego usamodzielnienie względem innych instrumentów oraz muzyki wokalne. Brzmienie gamby predestynowało ją bowiem raczej do pełnienia roli *basso continuo* niż instrumentu solowego. Mimo to stała się ona jednym z najważniejszych instrumentów epoki. Jej ponowna popularność przypadła na drugą połowę XX wieku, kiedy przypomniał o niej szerokiej publiczności Jordi Savall, najwybitniejszy współczesny gambista, autor muzyki do *Wszystkich poranków świata*.

W przypadku violi da gamba łatwo dostrzec w filmie Corneau tendencję do jej fetyszyzacji, ale tylko wówczas, kiedy staje się ona nośnikiem „prawdziwej” muzyki, a więc gdy gra na niej w samotności Sainte Colombe. Bodaj ani razu nie widzimy na ekranie instrumentu porzuconego, oczekującego w osamotnieniu, aż ktoś po niego sięgnie. Obecność gamby w przestrzeni filmowej jest zawsze związana z obecnością grających na niej osób, oprócz Sainte Colombe'a – Marais'a oraz dwóch córek mistrza. Corneau zdaje się przekonywać widza, że kiedy instrument nie jest wykorzystywany zgodnie ze swoim przeznaczeniem, to jest pozbawiony magicznej mocy, staje się jedynie przedmiotem, dziełem zręcznego rzemieślnika. Potwierdza to scena, w której Sainte Colombe, poirytowany faktem, że Marais chce zrobić karierę na królewskim dworze, bez wahania niszczy gambę ucznia. Zdarzenie to zdaje się jednak mieć także dodatkowe znaczenie, pozwalające sądzić, że Sainte Colombe'em nie powoduje jedynie złość, lecz celowe działanie. Zdążył on już bowiem odkryć prawdziwą rolę gamby jako źródła poznania świata, przewodnika po sferze doznań, które stanowią o istocie muzyki. Sainte Colombe wie jednak, że odczucia te są dane wyłącznie tym, którzy potrafią całkowicie oddać się sztuce, podporządkowując jej rytm swojego życia lub wręcz – jak sam to czyni – częściowo odseparować się od otoczenia. Odrzucenie niemal wszystkiego, co doczesne, umożliwia mu prawdziwe przeżywanie muzyki, „prowadzenie niezwykle namiętnego życia” – jak sam stwierdza w rozmowie z uczniem i córką. Stąd też wynika jego stanowcza reakcja na słowa Marais'a, który ujawniając swoje głębokie niezrozumienie istoty muzyki, jej żywiołowej natury, dyskredytuje nieświadomie jej metafizyczny wymiar.

O ile bowiem dla Marais'a wirtuozerskie opanowanie gry na gambie wiąże się z awansem społecznym i uznaniem władcy, o tyle dla Sainte Colombe'a to nadzieja na przywołanie zmarłej przedwcześnie żony. Objawia mu się ona bowiem, kiedy wykonuje dedykowany jej *Nagrobek żalu* – spopularyzowaną przez gambistów muzyczną formę zwaną *tombeau* poświęconą osobom zmarłym. Dla Sainte Colombe'a gamba jest więc przede wszystkim kluczem do wieczności, także na poziomie symbolicznym, wszak – jak przypomina Krzysztof Lipka – jej kształt to Euklidesowski

znak nieskończoności³. Muzyka jest dla Sainte Colombe'a źródłem nadziei na zbliżenie się do sfery niedostępnej dla żywych, być może nawet na rychłą śmierć, bo w śnie zanurza się w otchłani jeziora, dokonując niejako rytualnego przejścia do krainy cieni. Orficki motyw artysty wkraczającego w zaświaty, aby odzyskać ukochaną, został tu jednak strawestowany. Żona Sainte Colombe'a wabi go za pośrednictwem muzyki, aby do niej dołączył. Mężczyzna nie chce wskrzesić jej do życia, lecz z nią zostać.

Owe zaburzenie porządku świata, porządku wyznaczanego przez ukształtowany w przyrodzie rytm narodzin i śmierci, dokonuje się wskutek samotnych sesji muzycznych Sainte Colombe'a. Gra na gambie jest dla niego przeżyciem introwertycznym. Gra on najczęściej z zamkniętymi oczami, rzadko posługując się przy tym zapisem nutowym. Moment dotknięcia smyczkiem strun violi czyni zeń w pewnym sensie niewolnika dźwięków muzyki. Gamba wydobywa z najgłębszych pokładów duszy artysty jego najszybsze emocje. Żywi się nimi, lecz jednocześnie daje im możliwość ekspresji. Próżno bowiem szukać oznak uczuć na kamiennej twarzy mistrza, świadczącej o hipnotycznym śnie, w jaki zapadł po śmierci żony. Gamba wynagradza mu trud tworzenia muzyki, staje się katalizatorem wewnętrznych cierpień i – co dlań najcenniejsze – pozwala wyrazić ból i skrywane pragnienia.

Marais z opóźnieniem dostrzega prawdziwy walor sztuki gry na gambie. Spragniony autentyczności doznania muzycznego, przez długi czas zakrada się każdej nocy do samotni Sainte Colombe'a i czeka, aż ten zacznie grać swe improwizacje i nieznane utwory. Kiedy moment ten nadchodzi, mistrz nieoczekiwanie wpuszcza go do swego świata i zezwala na wspólne wykonanie *Nagrobku żalu*. Otwarcie się Marais'a na prawdę o muzyce pozwala na obopólne zrozumienie artystów oraz uznanie przez młodszego z nich, że muzyka jest po to, aby wyrażać to, czego nie potrafi wyrazić słowo, i że w tym sensie nie jest ludzka. „Jest dla stanu – jak mówi Sainte Colombe – kiedy byliśmy bez oddechu i bez światła”, a więc, ni mniej, ni więcej, kiedy nie żyliśmy. Odtąd doznania uchwytne jedynie dla mistrza będą również dostępne dla Marais'a. „Każda nuta musi się [bowiem] kończyć, umierając” – poucza swych uczniów wychowanek Sainte Colombe'a. Wie już wówczas doskonale, że tylko owa ostateczność w muzyce świadczy o jej autentyczności.

Fakt, że film parafrazuje rzeczywiste wydarzenia i nawiązuje do prawdziwych postaci, pozwala przyrzeć się dokładniej ówczesnej kulturze muzycznej Francji. Viola da gamba, Sainte Colombe i w szczególności Marin Marais są bowiem wyrazicielami postawy jednej ze stron trwającego wówczas sporu wokół dominujących w tym okresie we Francji stylów muzycznych. Marais, jako uczeń Jeana Baptiste'a Lully'ego, należał do przeciwników ogromnych wpływów muzyki włoskiej, z jej żywiołowością i pierwszoplanową rolą skrzypiec. W swoich operach Marais przeciwstawiał

³ Tenże, *Na wszystkie gamby świata*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 92.

emocjonalnemu charakterowi włoskiej twórczości „recytatywy z lekką tendencją muzyczną”⁴ i stonowane brzmienie gamby. Obszerną twórczość Marais’a na violę, obejmującą ponad sześćset kompozycji, traktuje się zatem nie tylko jako autonomiczne dzieło wybitnego artysty, lecz również zwierciadło zmieniających się w tym okresie gustów muzycznych we Francji.

Za sprawą gamby w filmie Corneau została przywołana epoka, w której talent muzyczny pozwalał na imponujący awans społeczny, zbliżenie się do dworu i korzystanie z licznych przywilejów dostępnych wąskiej grupie wybrańców. We *Wszystkich porankach świata* obserwujemy dwie drogi artystycznego rozwoju gambistów, które umownie można określić jako intro- i ekstrawertyczną. Dla Sainte Colombe’a gra na gambie jest sposobem na życie, oscylującym na granicy doznania metafizycznego. Nie interesuje go splendor, jakim mógłby się cieszyć, przyjmując zaproszenie królewskiego dworu. I choć nie jest postacią anonimową i cieszy się powszechnym uznaniem jako gambista, pozostaje na te względy obojętny. Jak wspomniano, muzyka stanowi dla niego przeżycie osobiste, którym dzieli się niechętnie, zamykając się zazwyczaj na długie godziny z instrumentem w ukrytej pośród zieleni pracowni. W samotni bohater przywołuje za pośrednictwem muzyki i wspomnień zmarłą żonę. Inną postawę reprezentuje Marais, uosabiający ukrytą w muzyce witalność. Dla młodego adepta gamby muzyka jest początkowo wyłącznie domeną życia, kwestią piękną kojącego doczesne zmysły. Marais wyznaje odmienną etykę artystyczną, zgodnie z którą grając dla koronowanych głów, nie sprzeniewierza się czystości sztuki. Kariera na dworze jest według niego naturalną miarą rozwoju jego talentu. Docenienie przez dwór stanowi ogromne wyróżnienie nie tylko dla niego samego, lecz również dla uprawianej przez niego muzyki.

Słowa wypowiedziane muzyką - *Fortepian*

Tytułowy fortepian z filmu Jane Campion, narzędzie komunikacji i wyraziciel emocji głównej bohaterki, pozornie odgrywa podobną rolę jak gamba z filmu Corneau. O ile bowiem muzyka grana przez Adę, niema bohaterkę *Fortepianu*, jest komunikatem skierowanym na zewnątrz – do otaczającego ją świata – o tyle gra Sainte Colombe’a jest przeznaczona wyłącznie dla niego oraz jego zmarłej żony. Pod tym względem Ada przypomina bardziej Marais’a, który w grze szuka nieustannie klucza do rzeczywistości, podczas gdy Sainte Colombe gra, aby się od niej oddalić.

Fortepian, podobnie jak gamba, jest silnie wpisany w konkretny moment historyczny w dziejach Europy. Stworzony na przełomie XVII i XVIII wieku, szybko stał się najpopularniejszym instrumentem w kulturze średnich warstw społecznych, służącym zarówno do indywidualnego, jak

⁴ T. Mojsik, *Marin Marais*, [online] <<http://muzyka-historia.blogspot.com/2010/03/marin-marais-1656-1728.html>>, dostęp: 25.05.2012.

i kameralnego uprawiania muzyki. W myśl zasady, że dom bez muzyki jest domem bez duszy, w XIX wieku znajdował się on już w każdym szanującym się domostwie. Zdobił swą majestatyczną sylwetką salony. Podczas spotkań towarzyskich stawał się niejednokrotnie centralnym punktem pomieszczenia, to wokół niego skupiali się goście. „Ówczesna kultura – mówi Michał Bristiger – uprzywilejowała fortepian”⁵, czyniąc z niego symbol kultury mieszczańskiej. Dlatego umiejętność grania na tym instrumencie miała wówczas tak duże znaczenie.

Na fortepianie uczyli się grać zarówno chłopcy, jak i dziewczęta. Ich muzyczną edukacją zajmowały się przede wszystkim matki, czasami także profesjonalni nauczyciele. Gra na fortepianie była wówczas nie tylko popularną formą spędzania wolnego czasu, ale także miarą dobrego wychowania. Prawdziwa dama powinna była znać co najmniej kilka prostych melodii. A im więcej potrafiła ich zagrać, tym większym cieszyła się poważaniem. Filmową bohaterkę ukształtowała ta właśnie tradycja. Dla Ady gra na fortepianie okazała się jednak czymś więcej niż tylko jedną z umiejętności zwiększających jej atrakcyjność na „matrymonialnym rynku”. W muzyce odnalazła ona wszakże ukojenie dla rozedrganych emocji, które odebrały jej mowę. Instrument muzyczny stał się jej najbliższym przyjacielem, niemyym świadkiem jej niepokojów, figurą, której nadała cechy antropomorficzne. Kiedy Ada dotyka klawiszy fortepianu, można odnieść wrażenie, że jest to dla niej źródło doznania towarzyszącego dotykaniu żywej istoty.

W XIX wieku fortepian bardzo silnie zrosł się z otoczeniem, stając się czymś więcej niż tylko ekskluzywnym meblem określającym pozycję społeczną i materialną jego właścicieli. Nabrał cech symbolicznych, niemal ludzkich, dlatego jego wyniesienie z domu traktowano zazwyczaj jako przejaw negatywnych zmian w życiu jego właścicieli i źródło ich emocjonalnego załamania. Wzorcowym przykładem jest film w reżyserii Johna Farrowa *Sama przez życie* (*My Bill*, 1938), w którym bohaterka bankrutuje, a wszystko, co posiada, zostaje zarekwirowane. Jej córka, początkująca pianistka, załamuje się, gdy zabierają fortepian. Z płaczem mówi, że życie się dla niej skończyło. W *Brzezynie* Jarosława Iwaszkiewicza wyniesienie fortepianu z domu zapowiada śmierć, „jest jak wyprowadzenie trumny na cmentarz i zarazem jak rejterada życia”⁶. W filmie *Campion* fortepian jest źródłem życia w tym sensie, że umożliwia bohaterce komunikowanie się z otoczeniem i wyrażanie uczuć. Jego brak implikuje duchową martwość Ady i potęguje poczucie wyobcowania. Uzależnienie bohaterki filmu od instrumentu ma więc dwojakie konsekwencje. Z jednej strony, zapewnia

⁵ J. Puchalski, *Utożsamieni z fortepianem. Rozmowa z profesorem Michałem Bristigerem*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 50(3205), [online] <http://tygodnik.onet.pl/0,0,56597,utozsamieni_zforteipianem,artykul.htm>, dostęp: 25.05.2012.

⁶ G. Piotrowski, *Fortepian ze Stawska. Myśli o „Brzezynie” Jarosława Iwaszkiewicza*, „De Musica” 2005, nr 10, [online] <http://free.art.pl/demusica/de_mu_10/10_07.html>, dostęp: 25.05.2012.

jej wewnętrzną równowagę, z drugiej jednak – w obliczu jego braku – popycha bohaterkę do skrajnych zachowań.

Powołując się na teorie feministyczne, Małgorzata Radkiewicz dokonuje najpełniejszego odczytania filmu *Campion*. Z tej perspektywy celem bohaterki jest przede wszystkim „odnalezienie własnej podmiotowości, dróg samorealizacji i języka, który zdolny będzie wyrazić jej osobiste doświadczenia”⁷. Językiem bohaterki staje się gra na fortepianie: utwory wykonywane w zależności od nastroju z werwą lub spokojem oddają aktualny stan jej ducha i pozwalają zachować stabilność emocjonalną. Ada żyje w opresyjnym środowisku, w epoce konwenansów i społecznych przesądów ukształtowanych w wiktoriańskiej Anglii. Ma nieślubne dziecko, a na dodatek od szóstego roku życia nie mówi, jej przyszłość jest więc niepewna. Zawarte korespondencyjnie małżeństwo z angielskim zarządcą ziemskim w Nowej Zelandii jest w gruncie rzeczy transakcją handlową, której przedmiotem jest Ada. Przyszły mąż nie spodziewa się jednak, że w młodej kobiecie tli się wewnętrzny sprzeciw wobec otaczającego ją porządku, a jej ucieczka w milczenie jest w istocie ucieczką przed proponowaną jej przez kulturę rolą społeczną – spolegliwej, wyzbytej aspiracji intelektualnych matki i żony. Jedynym sposobem na ujawnienie tłumionych uczuć staje się dla niej muzyka. Poczucie skrępowania znika, gdy tylko bohaterka dotyka klawiatury fortepianu. Jej potrzeba gry na instrumencie jest tak silna, że czyni to nawet wówczas, kiedy go nie ma, zastępując prawdziwą klawiaturę sztuczną, narysowaną na stole.

Perspektywa feministyczna określa również wagę instrumentu dla struktury fabularnej filmu. *Fortepian* cechuje bowiem subiektywność narracji, a „odbiór filmu – jak podkreśla M. Radkiewicz – skierowany jest na Adę”⁸. Opowiadanie historii z jej punktu widzenia sprawia, że instrument pełni centralną rolę w filmie. Stanowi punkt odniesienia dla analizy postaci Ady, a także jej relacji z mężem oraz z kochankiem Bainesem. Obaj mężczyźni postrzegają bowiem w bardzo różny sposób związek bohaterki z instrumentem. W przeciwieństwie do męża Ady, Baines zauważa jej niezwykle przywiązanie do fortepianu. Potrafi także docenić talent i sztukę Ady, a szczególnie pozytywny wpływ, jaki ma na nią muzyka. Gdyby narratorem filmu był mąż Ady, widziałby fortepian jako symbol niepojętych dla niego aspiracji kobiety, przeszkodę w pełnieniu roli żony i matki, zgodnie z jego oczekiwaniami, a także – w ostatecznej konsekwencji – przyczynę rozpadu ich małżeństwa.

W tym kontekście fortepian wydaje się odgrywać znacznie większą rolę niż tylko pośrednika w komunikowaniu się Ady ze światem zewnętrznym. Bohaterka poniekąd się z nim utożsamia. Wyraźnie odczuwa uprzedmiotowienie swojej osoby. Podobnie jak instrument, jest niczym mebel

⁷ M. Radkiewicz, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2001, s. 45.

⁸ Tamże, s. 47, 51.

przestawiany z jednego miejsca na drugie i podobnie jak on pozbawiona jest prawa decydowania o własnym losie. Przywiązanie Ady do fortepianu jest tak silne, że kiedy przez dłuższy czas nie może na nim grać, jej myśli koncentrują się przede wszystkim na jego odzyskaniu. W jednej z najważniejszych scen w filmie bohaterka gra bez przerwy przez kilka godzin na porzuconym na plaży instrumencie, którego bliskości tak bardzo potrzebowała. Na jej twarzy, po raz pierwszy od przybycia na wyspę, rysuje się radość. Znajdujący się na plaży fortepian symbolizuje jej pragnienie niezależności. Z powodu jego braku czuje się ona tak, jakby ktoś odebrał jej jeden ze zmysłów. Jej życie od lat przypomina los fortepianu porzuconego na pustkowiu. W nowym miejscu zamieszkania instrument zdaje się być dla niej jeszcze bardziej niezbędny. Gra na nim „to spontaniczność, improwizacja”, coś, na co „nie ma miejsca w świecie jej męża”, świecie zrutyzowanym i schematycznym⁹. Fortepian jest dla niej źródłem samookreślenia, ale także przyjacielem, być może nawet największą miłością.

Podobnie jak dla Sainte Colombe'a, który w pewnym sensie też pozostaje niemy – w filmie wypowiada zaledwie kilka kwestii – dla Ady potrzeba wyrażania emocji za pomocą muzyki jest równoznaczna z potrzebą oddychania. Muzyka tchnie w nią życie, daje nadzieję na przyszłość i utwierdza w przekonaniu o potrzebie przeciwstawiania się patriarchalnej rzeczywistości. Dlatego też nie waha się, kiedy Baines, częściowo zasymilowany z miejscową ludnością Anglik, składa jej nietypową ofertę umożliwiającą grę na fortepianie, który mąż Ady porzucił na plaży. Dla fortepianu jest skłonna dać się upokorzyć i ulec dominacji mężczyzny. Jej poświęcenie jest jednak zrozumiałe, jak bowiem przekonuje wewnętrzny głos bohaterki na początku filmu: „Nie mam się za niemą ze względu na fortepian”. Przystając na propozycję Bainesa, Ada w istocie walczy o utrzymanie prawa głosu.

Najbardziej znamienym momentem świadczącym o ogromnej roli fortepianu w życiu Ady jest jednak scena jej próby samobójczej. Skrzywdzona przez męża, który, dowiedziawszy się o jej zdradzie, odciął jej w napadzie szału jeden z palców prawej ręki, Ada odpływa z Bainesem z Nowej Zelandii. Wie, że już nigdy nie będzie mogła grać na fortepianie, dlatego w drodze na statek każe go zatopić. Jednak w ostatniej chwili wkłada nogę w linę przywiązaną do instrumentu i wraz z nim wpada w głębiny. Jak przekonuje Radkiewicz, Ada chce się zabić, ponieważ „boi się konsekwencji swoich decyzji, nie wyobrażając sobie życia innego niż to, jakie do tej pory wiodła”¹⁰. Próba utonięcia wraz z fortepianem jest więc symboliczną śmiercią bohaterki, tej, którą znaliśmy dotychczas. Aktem połączenia się z najważniejszą częścią siebie.

Finałowa sekwencja filmu, w której Ada uczy się mówić, sugeruje jednak, że miłość do Bainesa zastąpiła jej w jakimś stopniu grę na fortepianie. Przeszłość została wymazana niemal całkowicie. W tej idyllicznej

⁹Tamże, s. 89.

¹⁰Tamże, s. 60.

wizji jest jednak coś nieautentycznego i nieprzekonującego. Campion zdaje się dawać widzowi wybór zakończenia: optymistyczny, z uśmiechniętą Adą wypowiadającą pierwsze słowa, oraz pesymistyczny, w którym bohaterka nie uwolniła kostki z zaciskającej się na niej liny i utonęła wraz z fortepianem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie drugie zakończenie jest prawdziwe. Niełatwo bowiem uwierzyć, że zwykłe słowa, nawet wypowiedane własnym głosem, mogą zastąpić głos serca, którego jedynym wyrazicielem była przez całe życie bohaterki muzyka.

Los zaklęty w skrzypcach – *Dwa światy*

Skrzypce, historycznie związane przede wszystkim z muzyką włoskiego baroku, pojawiają się już w mitologii greckiej. Na ich pierwotnej odmianie grał Orfeusz. Jego muzyka miała potężną siłę sprawczą: zapobiegła śmierci Argonautów przepływających obok wyspy syren, sprawiła również, że Hades i Persefona zgodzili się na powrót Eurydyki do świata żywych. Ważną rolę we wspomnianych zdarzeniach odegrał instrument Orfeusza. Artystę połączyła ze skrzypcami owa wyjątkowa, nierozzerwalna więź, dzięki której jego muzyka nabrała niezwykłej mocy. W filmie *Dwa światy* Chena Kaige'a skrzypce nie tylko łączą symbolicznie losy bohaterów, lecz także przesądzają ostatecznie o ich życiu. Dotyczy to przede wszystkim Xiaochuna – utalentowanego muzycznie nastoletniego chłopca oraz jego przybranego ojca, Liu Chenga, pomagającego z poświęceniem przeznaczeniu syna. Kontakt z Xiaochunem pozostawia także niezatarty ślad na życiu nauczycieli chłopca: profesora Jianga, który pod wpływem lekcji z młodym skrzypkiem otworzy się na świat, odmieniając swoje dotychczasowe życie, oraz profesora Yu, który posługując się instrumentem chłopca w niewłaściwy sposób, straci najzdolniejszego ze swych uczniów.

Rola ostatecznie przypisana skrzypcom w *Dwóch światach* nie jest jednak od początku oczywista i jednoznaczna, jak dzieje się choćby w *Purpurowych skrzypcach* (*The Red Violin*, 1998) François Girarda, gdzie narracja jest prowadzona niemalże z perspektywy instrumentu. Chen zachowuje daleko większą subtelność, określając miejsce skrzypiec w hierarchii zdarzeń poprzez losy bohaterów. Stwarza w ten sposób pozory, że posiadają oni pełnię władzy nad swym życiem. Takie przeświadczenie Chen podaje jednak dyskretnie w wątpliwość już w sekwencji otwierającej film. Xiaochun zostaje wezwany do domu sąsiada, aby grał na skrzypcach ułatwić poród jego żonie. Jak się domyślamy, wśród miejscowej społeczności powszechne jest przekonanie o wyjątkowej mocy muzyki Xiaochuna. Chen pomaga rozstrzygnąć, co jest źródłem owej magicznej siły – chłopiec czy jego instrument – w czołówce filmu, w której kamera przygląda się z bliska skrzypcom Xiaochuna niczym talizmanowi. Zbliżenie pełni tu szczególną funkcję: „przesłuchuje” przedmiot (Étienne Souriau), doprowadzając do

„prawdziwej eksplozji subiektywizmu” (Edgar Morin) i – w konsekwencji – odkrywając „duszę rzeczy” (Bela Balázs)¹¹. Chen uprzedza w ten sposób końcowe wrażenia widza, który dostrzegłszy ostatecznie, że to właśnie skrzypce stanowią klucz do przedstawionej historii, wie, że powinien skoncentrować swą uwagę przede wszystkim na instrumencie.

Liu Cheng żyje samotnie, pracując jako kucharz w małym miasteczku na południu Chin. Pewnego dnia znajduje na dworcu porzucone niemowlę wraz ze wspaniałym egzemplarzem skrzypiec. Mężczyzna decyduje się wychować samotnie chłopczyka, któremu nadaje imię Xiaochun. Uznaje również, że skrzypce wskazują na los, który został przeznaczony chłopcu. O tym epizodzie dowiemy się jednak później, z retrospekcji, film bowiem zaczyna się w momencie, gdy Liu zabiera nastoletniego chłopca do Pekinu, by mógł wziąć udział w konkursie umożliwiającym laureatowi naukę w konserwatorium. Wybitnie uzdolniony Xiaochun wygrywał dotąd wszystkie lokalne konkursy.

Początkowo opowieść rozwija się wokół pokonywania trudności piętrzących się przed bohaterami. Xiaochun wygrywa konkurs, ale nie może studiować, nie ma bowiem meldunku w Pekinie (zgodnie z zarządzeniem Mao Zedonga, od lat pięćdziesiątych Chińczycy byli podzieleni ze względu na pochodzenie na dwie kategorie: wiejską i miejską; determinowało to los każdego Chińczyka, określając granice jego życiowych możliwości¹²). Zapobiegliwy Liu zamieszkuje w mieście nielegalnie i namawia ekscentrycznego profesora Jianga, by udzielał chłopcu prywatnych lekcji. Z czasem dochodzi jednak do głosu magiczna funkcja instrumentu. Przez film zaczynają prowadzić widza skrzypce, a nie bohaterowie. Dzięki instrumentowi Xiaochun zaprzyjaźnia się ze swym profesorem i sąsiadką, Lili, piękną call-girl, dla której chłopiec gra, pocieszając ją w miłosnych kłopotach. Życie Xiaochuna toczy się spokojnie, ale zapobiegliwy ojciec nie szczędzi starań, by mu zapewnić wspaniałą karierę. Jiang jest świetnym nauczycielem, ale nie posiada odpowiednich koneksji i wpływów. Liu Cheng apeluje więc do słynnego profesora Yu, któremu opowiada historię znalezienia dziecka i wzrusza oświadczeniem, że poświęciłby życie, aby chłopiec mógł rozwijać swój talent.

Teraz zdecydowanie skrzypce „obejmują prowadzenie” i okazuje się, że chodzi o ten znaleziony wraz z dzieckiem instrument, a nie o jakiegokolwiek skrzypce, na których Xiaochun mógłby grać. Chłopiec nie chce rozstać się z profesorem Jiangiem i zamieszkać u profesora Yu na czas przygotowań do międzynarodowego konkursu, który mógłby stać się dla niego przepustką do sławy. Gdy ma przedstawić się Yu i zagrać przed nim, w odruchu buntu sprzedaje skrzypce. Za uzyskaną znaczną sumę kupuje Lili piękne białe futerko, aby ją pocieszyć po kolejnym zawodzie miłosnym.

¹¹ Za: E. Morin, dz. cyt., s. 93, 94.

¹² G. Sorman, *Rok Koguta. O Chinach, rewolucji i demokracji*, tłum. W. Nowicki, Warszawa 2006, s. 95.

Gdy dochodzi do przesłuchania w domu profesora Yu, okazuje się, że skrzypiec nie ma. Na tych, które wręcza mu profesor, Xiaochun nie chce zagrać. Instrument można odkupić, ale za znacznie większą sumę, niż zostały sprzedane. Starania Liu Chenga i Lili, która – poczuwając się do winy, gdyż to za jej sprawą Xiaochun traci życiową szansę – zjednuje chłopcu ponownie profesora Yu, zdają się na nic. Okazuje się, że skrzypce zostały sprzedane. Pod presją tych wszystkich okoliczności i w wyniku namowy osób mu bliskich, Xiaochun przenosi się do domu profesora Yu i zaczyna pracę nad koncertem Czajkowskiego, który ma zagrać na konkursie. Ale chłopiec ma też rywalkę, ambitną dziewczynę, Lin Yu. Profesor oznajmia dzieciom, że oboje będą się przygotowywali, a o tym, które z nich wystąpi, zdecyduje w ostatniej chwili.

Wydawałoby się, że sprawa utraconego magicznego instrumentu tutaj się kończy. Ale choć fizycznie jest on nieobecny i nie wiadomo, co się z nim stało, nadal wyznacza bieg zdarzeń. Rozstanie z ojcem sprawia, że rozkojarzony chłopiec gra coraz gorzej, bez emocjonalnego zaangażowania, które zapewniło mu przewagę nad Lin Yu – perfekcyjną technicznie, lecz pozbawioną umiejętności nadania grze indywidualnego wyrazu. Z Xiaochunem dzieje się tak, jakby utrata własnych skrzypiec była dla niego zarazem utratą talentu i własnej duszy. Nie może sobie z tym poradzić, a fakt, że profesor Yu wyjawia mu tajemnicę jego pochodzenia, tłumacząc, że nie może zawieść przybranego ojca, pogłębia jedynie jego niepokój. W konsekwencji skrzypce raz jeszcze ujawniają swoją magiczną moc, powodując gwałtowny wybuch tłumionych emocji. Jak się okazuje, o tym, co stało się z instrumentem Xiaochuna, wie tylko Lin Yu. W krytycznym momencie wyjawia ona chłopcu, że skrzypce kupił i schował profesor Yu. Zamierzał je ofiarować Xiaochunowi, gdy ten odniesie sukces. Nauczycielowi chodziło jednak o coś więcej. Jak przekonuje Lin Yu, dopóki skrzypce znajdowały się w ukryciu, profesor Yu posiadał wpływ na chłopca. W rywalizacji między dwoma przybranymi ojcami, z których jeden – Yu – zapewnia karierę, a drugi – Liu – bezinteresowną miłość i oddanie, wygrywa ten drugi. Xiaochun porywa odzyskane skrzypce i biegnie na dworzec, gdzie jego ojciec czeka na pociąg, by wrócić do domu. „Swoją” koncert na „swoich” skrzypcach Xiaochun gra właśnie tam, na dworcu. Magiczne skrzypce nie okazały się przepustką do kariery, lecz odsłoniły chłopcu prawdziwe znaczenie szczęścia, którym jest bliskość z drugim człowiekiem, pełnia egzystencji nieokrojona z żadnego wymiaru kształtującego zwykły ludzki los¹³.

*

Bohdan Pocij stwierdza, że naturą filmu jest „ciążenie w dół, ku naturalizmowi, do poziomu już – czy jeszcze – nie-sztuki (lub przed-sztuki)”¹⁴.

¹³ Rozbudowana analiza filmu znajduje się w książce Alicji Helman *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*, Gdańsk 2013.

¹⁴ B. Pocij, *Uwagi o muzyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 129.

Muzyka zaś może podnosić film z tych „nizin” czy „zapaści” i „wznosić go na wyżyny sztuki prawdziwej”¹⁵. W filmach takich jak *Wszystkie poranki świata* czy *Fortepian* odbywa się to w dwojaki sposób – czysto muzyczny i czysto filmowy. Z jednej strony, muzyka spełnia w tych filmach funkcję swoistego artystycznego interludium, które niepostrzeżenie przenosi widza sprzed ekranu do sali koncertowej. Żyje bowiem własnym życiem i przemawia za pośrednictwem wewnętrznego głosu wybitnych solistów – Jordi Savalla (*Wszystkie poranki świata*), Michaela Nymana (*Fortepian*) i Yun Tanga (*Dwa światy*). Z drugiej strony, przydając ekranowemu „bytowi” instrumentów muzycznych subiektywizmu, twórcy rozwijają jedną z tych właściwości kina, która świadczy o jego niepowtarzalności jako sztuki. Proces ten angażuje bowiem w wyjątkowy sposób widza. Istnienie owej duszy, którą zostają obdarzone za pośrednictwem środków filmowego wyrazu przedmioty, dotyczy w istocie „stanu ducha widza”, który przenosi własną duszę na „obiekt poddany kontemplacji”¹⁶. W ten sposób instrumenty z przywołanych powyżej filmów zdają się być już nie tylko zjawiskami animistycznymi, lecz również depozytariuszami tajemnicy życia ich właścicieli.

Summary

“Musical instruments with souls”. Musical instruments as driving forces of film narration

In movies, musical instruments are rarely treated equally with the films' protagonists. In costume dramas they are usually considered mainly as part of an elegant background. In modern stories, they are desired because of their high financial value or are symbols of a destructive musical genius. This essay examines three films which are distinctive exceptions to the rule. In Alain Corneau's *All the Mornings of the World* (1991), Jane Campion's *The Piano* (1993), and Chen Kaige's *Together with You* (2002) the instruments – viola da gamba, the piano, and the violin – are central to the story as different kinds of mediators: the character's inner suffering after the loss of his wife (*All the Mornings of the World*), the heroine's way of expressing emotions stifled by the patriarchal society (*The Piano*) and a young man's struggle with destiny (*Together with You*). The article focuses primarily on a topical analysis. Its main goal is to present the untypical use of musical instruments as driving forces of narration.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ E. Morin, dz. cyt., s. 94.