

# Stanisław Bitka

---

## Usłyszeć animację : próba audiowizualnej analizy filmów "Dom" Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy i "Labirynt" Jana Lenicy

---

Kultura Popularna nr 3 (57), 36-44

---

2018

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław  
Bitka

**Usłyszeć  
animację  
*Próba  
audio-  
wizualnej analizy  
filmów Dom Wale-  
riana Borowczyka  
i Jana Lenicy i La-  
birynt Jana Lenicy***

## Wstęp

Okres od połowy lat 40. do końca 70. XX wieku, nazywany przez Pawła Sitkiewicza „epoką barwną i być może najciekawszą w historii kina animowanego” (Sitkiewicz, 2012: 85), a zatem okres narodzin polskiej szkoły animacji oraz jej złota era, pokrywa się w czasie z prężnym rozwojem szeroko rozumianej muzyki eksperymentalnej. W Polsce środowisko kompozytorów eksplorujących nowe technologie było wówczas skupione wokół Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, które żyło w swoistej symbiozie z twórcami filmów animowanych. Jak po latach zauważył jeden z filarów studia, Eugeniusz Rudnik: „Prawie cały złoty wiek polskiego filmu krótkometrażowego i animowanego, mówię tu o Semaforze, Bielsku czy Studiu Miniatur Filmowych, przeszedł przez nasze ręce” (Rudnik: 2012). Pierwszą kompozycją wydaną przez Studio Eksperymentalne była ścieżka dźwiękowa autorstwa Włodzimierza Kotońskiego do surrealistycznej animacji *Albo rybka* (1958) Hanny Bielińskiej i Włodzimierza Hapuego. O pracy nad wymienionym filmem wspomina kompozytor: „To był film surrealistyczny, w którym występowały animowane tworki. Ja do tego zrobiłem muzykę konkretną, która też była trochę surrealistyczna” (Gąsiorowska, 2010: 37). Praca nad filmem zainspirowała Kotońskiego do realizacji *Etiudy na jedno uderzenie w talerz* (1959) – pierwszego autonomicznego utworu na taśmę nagranego w Polsce.

Przedmiotem mojej analizy będą ścieżki dźwiękowe autorstwa Włodzimierza Kotońskiego do filmów *Dom* (1958) Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka oraz *Labirynt* (1962) Lenicy. Ich dobór jest podyktowany zarówno pozycją zajmowaną na kartach historii polskiej animacji, jak i potencjałem kryjącym się w audiowizualnej analizie. W licznych pracach na temat dzieł duetu badacze skupiają się przede wszystkim na warstwie wizualnej, spychając warstwę audialną na margines (wyjątkiem jest znakomity artykuł *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych* Zofii Lissy, cytowany w dalszej części artykułu, i przekrojowy artykuł *Historia pewnej zażyłości* Mateusza Solarza). Jestem jednak przekonany, że ścieżka dźwiękowa – zwłaszcza w kinie pozbawionym dialogów – ma kolosalny wpływ na percepcję obrazów

## Założenia metodologiczne

Powołane do życia w 1957 roku przez Józefa Patkowskiego Studio Eksperymentalne Polskiego Radia było czwartą (po Francji, Niemczech i Włoszech) tego typu placówką w Europie. W studiu nagrywano zarówno muzykę konkretną (fr. *musique concrete*), w której źródłem dźwięku był uprzednio nagrany i poddany obróbce materiał dźwiękowy, jak i muzykę elektroniczną (niem. *elektronische musik*), dla której podstawą był sygnał elektroniczny poddany różnym modulacjom. Włodzimierz Kotoński w podręczniku swojego autorstwa w podrozdziale poświęconym „muzyce towarzyszącej” pisze o animacjach: „W filmach animowanych muzyka elektroniczna stanowi często jedyną warstwę dźwiękową. Ze względu na uniwersalność materiału dźwiękowego, jakim może się posługiwać muzyka elektroniczna, w wielu przypadkach to, co w filmach z instrumentalną ilustracją muzyczną bywa dodawane w postaci tzw. efektów akustycznych, może być tutaj uwzględniane w samym dźwięku elektronicznym jako integralna część ilustracji muzycznej. W takich przypadkach dla ułatwienia pracy przygotowuje się dwie osobne taśmy (...) „synchroniczną”, zawierającą efekty elektroakustyczne i struktury

**Stanisław Bitka** – filmoznawca, doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM. Zajmuje się muzyką w filmie, dokumentalnym filmem muzycznym, amerykańskim filmem niezależnym i irańskim kinem artystycznym.

muzyczne mające wypunktować pewne akcje ekranowe, i taśmę z warstwą „ciąglą”, której współbieżność z akcją filmową uwarunkowana jest tylko ogólnym czasem trwania danych sekwencji obrazu (Kotoński, 2002: 67)”.

W terminologii filozoficznej mówi się o muzyce diegetycznej: pochodzącej ze świata przedstawionego i niediegetycznej: pochodzącej spoza świata przedstawionego, stanowiącej odautorski komentarz reżysera (Bordwell, Thompson: 2010: 315). Kompozytor posługuje się rozróżnieniem, którego wyznacznikiem jest położenie w czasie. Zakładając pewną umowność – z planu filmu aktorskiego realizatorzy pobierają dźwięk, który następnie bywa poddawany obróbce w postsynchronie – to on stanowi trzon brzmień na ścieżce dźwiękowej. W filmie animowanym, którego świat jest stworzony przez animatora, warstwa dźwiękowa musi być dodana z zewnątrz. Co za tym idzie, kompozytor, ewentualnie reżyser lub *sound designer* zobowiązani są do stworzenia całej aury dźwiękowej, jednocześnie sprawując nad nią pełną kontrolę. Istotną cechą omawianych filmów jest też fakt, że są one całkowicie pozbawione dialogów i podpisów. Tym samym tylko obraz i dźwięk wpływają na wymowę dzieła. Jan Lenica pisał o muzyce w swoich filmach: „Oprawa moich filmów powstaje po «nakręceniu» obrazu. Chociaż cały czas ją słyszę. Warstwa dźwiękowa odgrywa wielką rolę – zawiera na przykład wiele dowcipów i stanowi poniekąd komentarz. W doborze muzyki nie trzymam się sztywnych reguł – stosuję zarówno muzykę instrumentalną (często odpowiednio zniekształconą), jak i konkretną. Marzę, by ją samemu «robić». W ogóle moim marzeniem jest film jednoosobowy (Lenica: 2012)”.

Wypowiedź ta świadczy o pełnej świadomości artysty dotyczącej tego, jak muzyka wpływa na autorską wizję dzieła. Być może znaczenie miała tu edukacja muzyczna Lenica, którą otrzymał jako dziecko (miał być pianistą, jednak przeszkodą stały się względnie małe dłonie).

Ścieżka dźwiękowa to nie tylko muzyka, lecz także odgłosy ze świata przedstawionego. Michel Chion, kompozytor muzyki współczesnej i teoretyk muzyki filmowej, pisząc o dźwięku w filmie, posługuje się kategorią „wartość dodana”, którą definiuje jako „wartość ekspresywną i informatywną, o którą dźwięk wzbogaca dany obraz do tego stopnia, że można uwierzyć pod wpływem bezpośrednio doznawanego wrażenia lub wspomnienia, że informacja ta lub ekspresja wydobywa się „naturalnie” z tego, co widać, i jest już zawarta w samym obrazie (...) jakoby dźwięk był niepotrzebny, jakby tylko powtarzał sens, lecz w rzeczywistości to dźwięk prowadzi i tworzy znaczenie, czasem swoją całością a czasem przez samą tylko różnicę w stosunku do tego co widać (Chion, 2010: 10)”.

Innymi słowy, dźwięk urealnia działania w świecie filmu. Chion pisze o pakcie audiowizualnym, który zakłada, że dźwięk ma wpływ na to, jak widzimy dany przedmiot, a obraz – jak słyszymy dany dźwięk. Jedną z metod audiowizualnej analizy zaproponowanej przez autora jest zakrywanie. Polega ono na kilkukrotnym odtwarzaniu tego samego fragmentu filmowego w różnych konfiguracjach: z wyłączonym obrazem i włączonym dźwiękiem, odwrotnie: z wyłączonym dźwiękiem i włączonym obrazem, wreszcie: z włączonym obrazem i dźwiękiem. Metoda umożliwia bardzo szczegółowe przyjrzenie się zarówno warstwie dźwiękowej, jak i wizualnej. Dla przykładu: z jednej strony jesteśmy w stanie dostrzec szczegół na drugim planie, który umykał nam z powodu mocnego akcentu smyczków, z drugiej zaś możemy usłyszeć melodię, która ginęła wcześniej w toku akcji.

Ciekawe światło na zależności między filmem eksperymentalnym a muzyką eksperymentalną rzucają wnioski Zofii Lissy: „1) eksperyment filmowy nie

może dotyczyć tylko jednej warstwy całości, ale zawsze obu, a samo współdziałanie ich już może stać się terenem ważnych nowatorskich poczyniń; 2) a zatem, że muzyka i jej odmiany, jak też w ogóle sfera słyszalna w filmie, jest elementem niezbędnym w syntetycznej całości, jaką jest film; 3) dalszy wniosek: że film, kształtując warstwę widzialną, coraz intensywniej posługuje się metodami przejętymi z muzyki (...) Im bardziej warstwa wizualna oddala się od rzeczywistości, tym silniej przejmują muzyczne zasady kształtowania. Dla filmów czysto abstrakcyjnych (taszyzm ruchomy, kineformy) metody muzyczne staną się chyba jedynymi podstawami integracji (Lissa: 1969)”.

Autorka blisko pół wieku temu dostrzegła analogie pomiędzy animacją a muzyką eksperymentalną. Słusznie zwróciła uwagę na to, że podobieństwa działają w dwie strony. Nie mogła wówczas wiedzieć, że ten wyjątkowy czas był jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny. Dziś dostęp do urządzeń (które wówczas znajdowały się w kilkunastu miejscach w Europie) ma – poprzez aplikacje – każdy posiadacz urządzenia, które można połączyć z siecią. Być może właśnie to, że twórcy na przełomie lat 50. i 60. robili coś na swój sposób absolutnie nowatorskiego, sprawia, że ich dzieło budzi zainteresowanie po dzień dzisiejszy?

## Dom

Jan Lenica i Walerian Borowczyk zrealizowali razem kilka eksperymentalnych filmów krótkometrażowych, po czym ich drogi się rozeszły. Sukces ich wspólnych dzieł (Srebrny Lew za film *Był sobie raz* (1957) i Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Filmów Eksperymentalnych w Brukseli za *Dom* (1985)) walenie przyczynił się do rozwoju karier obydwu twórców (zarówno poprzez rozgłos, jak i nagrodę pieniężną za *Dom*) i tym samym zwrócił uwagę zagranicznych widzów oraz krytyków na polską animację.

W recenzji dla „Kina” Tadeusz Kowalski pisał: „*Dom* to jeden z najdziwniejszych filmów, jakie kiedykolwiek widziałem” (Kowalski, 1958). Ponad pół wieku później Paweł Sitkiewicz napisze: „Jest to jeden z najbardziej enigmatycznych filmów animowanych w historii, a zarazem jaskółka zwiastująca nadejście polskiej szkoły” (Sitkiewicz, 2011: 142). W istocie, *Dom* zawierał w sobie cechy, które staną się typowe dla polskiej szkoły animacji, a zatem: innowatorskie i śmiałe stosowanie technik plastycznych, luźne podejście do struktury narracyjnej, trudny do uchwycenia filozoficzny wydźwięk i wreszcie znakomitą ścieżkę dźwiękową.

*Dom* składa się z serii surrealistycznych scen poprzecinanych ujęciami, w których w zbliżeniu widzimy twarz kobiety (Ligii Borowczyk – żony Waleriana). Całość rozpoczyna i kończy ujęcie na kamienicę, które w domyśle ustanawia przestrzeń. Podczas pierwszej sceny widzimy przekrój głowy oraz urządzenie w kształcie wiertarki i szereg dosyć abstrakcyjnych obrazów. Następnie walkę dwóch zapaśników (co ciekawe, kadr z filmu żywo przypomina mające powstać dopiero w latach siedemdziesiątych gry video, tak zwane bijatyki). Trzecia, bodaj najbardziej surrealistyczna scena, przedstawia perukę pożerającą gazetę i rozbijającą szklankę. Czwarta scena przedstawia mężczyznę, który kilkakrotnie wchodzi do tego samego przedpokoju i odwiesza kapelusz. Później widzimy nagą kobietę, która zasypia, sekwencję montażową ze zdjęć i rycin. W ostatniej zaś scenie dostrzegamy kobietę całującą manekina, który ulega zniszczeniu. Już ten powierzchowny opis dużo mówi nam o samym filmie: brak tu tradycyjnie rozumianej narracji

przyczynowo-skutkowej, za to sporo jest symboli, często bardzo wieloznacznych, by nie powiedzieć – niezrozumiałych...

Paweł Sitkiewicz, badając opinie o filmie w czasach jego premiery, uważa, że część rodzimych krytyków porzuciła interpretację, zwracając uwagę jedynie na plastyczną stronę dzieła. William Moritz, amerykański filmoznawca, widział w filmie *Dom* krytykę komunistycznego reżimu, która opierała się na kwestionowaniu norm, nawet tych formalnych (Sitkiewicz: 143). Współcześnie natomiast Piotr Prusinowski dostrzega w filmie odbicie „automatyzmu życiowych czynności” (Prusinowski, 2012). Interpretacje – choć bardzo odległe – nie wykluczają się.

Lenica i Borowczyk – jak sami otwarcie przyznawali – chcieli „wrócić do Mélièsa”. Ten pewnego rodzaju skrót myślowy, traktując jako chęć powrotu do entuzjazmu wywołanego przez pioniera kina stosującego filmowe triki. W jego kinie bowiem, a przynajmniej w najbardziej znanych odsłonach, nacisk kładziono na plastyczną stronę dzieła, a nie na treść opowieści.

Od strony wizualnej film przede wszystkim operuje fotografią – krytycy słusznie zauważali podobieństwo dzieła Lenicy i Borowczyka do surrealistycznych kolaży Maksa Ernsta. Kolaż jest również dobrym określeniem na to, co dzieje się w warstwie audialnej; kompozytor bowiem oparł swoją pracę na nagraniach dźwięków naturalnych i montażu (Gąsiorowska: 37). Wyjątkiem były dźwięki otwierające i zamykające film. Dźwięk – rodem z filmów science fiction – brzmiący niczym falujący szum – został wygenerowany na Politechnice Warszawskiej (w studiu nie było jeszcze wówczas odpowiedniej aparatury). Trudny do opisanego dźwięk stanowi *de facto* istotę muzyki elektronicznej – za Karlem Stockhausenem możemy powiedzieć, że zamiast imitować, kompozytorzy powinni tworzyć muzykę, która jest „wolna od wszelkich skojarzeń instrumentalnych lub dźwiękowych”. Jak dalej pisze Stockhausen, skojarzenia odciągają uwagę słuchacza (Stockhausen: 461). Przekładając to na język animacji, można powiedzieć, że poprzez wprowadzenie nowej jakości dźwięku przygotowuje on widza na nieznaną dotąd doznania.

Dźwięk elektroniczny wraz z ujęciem na kamienicę tworzą klamrę kompozycyjną. Momentowi wertykalnej jazdy kamery w dół po napisach początkowych akompaniują minorowe akordy, nagrane na lekko rozstrojonym pianinie (zapewne jest to efekt manipulacji prędkością na taśmie). Ujęciem na żonę Borowczyka towarzyszy dźwięk przypominający tykania zegara czy też odgłos równomiernych kroków, co – jak słusznie zauważa Sitkiewicz – przypomina refren (Sitkiewicz: 142). Podczas dosyć dziwnej sceny z przekrojeniem czaszki słyszymy nienaturalnie pocięte dźwięki pianina, do których stopniowo (synchronicznie z pojawiającymi się na ekranie przedmiotami) dochodzą dźwięki elektroniczne – co tylko wzmacnia poczucie dziwności. Scenie walki towarzyszą bębny, które można interpretować jako zagrzewanie do walki, kiedy walczący sięgają po broń białą, w warstwie dźwiękowej słyszymy ekwiwalent w postaci charakterystycznych szczęknięć. Również w tym przypadku montaż dźwięku jest synchroniczny. Enigmatycznej scenie, podczas której peruka zjada gazetę i rozbija szkło, nie ma komentarza w postaci muzycznej, a same odgłosy diegezy: zginięcie gazety, rozbicie szkła (oczywiście kompozytor mógł zaproponować bardziej sztafepowe rozwiązanie i tuż przed zbitiem szkła nagrać wysokie dźwięki skrzypiec). Stereotypowe rozwiązanie pojawia się natomiast w scenie z wchodzącym i wychodzącym mężczyzną. Powtórzeniom czynności towarzyszy gama C-dur grana w górę i w dół – chyba trudno o bardziej dosłowną muzyczną ilustrację. Być może jest to pokłosie pośpiechu podczas realizacji, sam bowiem proces

nagrania trwał bardzo krótko. „Muzykę do filmu *Dom* – ze względu na termin konkursu w Brukseli – robiliśmy w ciągu 8 dni. Była to praca niesłychanie intensywna, pracowaliśmy od godziny 8 rano do 12 w nocy. Nie było ani jednego taktu muzyki pisanej, całość była komponowana i nagrywana „na żywo” (Kotoński, 1961)”.

Kolażowi zdjęć i rycin towarzyszy walczyk w stylu retro, który po prostu podkreśla klimat epoki. W scenie całowania manekina natomiast, który ostatecznie ulega zniszczeniu, akompaniuje „pościelowy” – jak go określił Mateusz Solarz saksofon (Solarz, 2008: 164). Określenie to nie jest do końca trafne. Oderwana od obrazu melodia w moim przekonaniu nie rodzi sugerowanych konotacji, co więcej, pod koniec sceny (gdymanekin ulega zniszczeniu) dają się słyszeć dźwięki szarpanych strun, które zagłusza muzyka elektroniczna – ta sama co na początku.

Muzyka w filmie *Dom* pełni także funkcję syntaktyczną, pomaga uporządkować ten pozorny chaos w czytelną strukturę. W większości scen ilustruje, podkreśla wydarzenia, które dzieją się na ekranie. W kilku momentach odwołuje się wręcz literalnie do obrazu. Jak zauważyła Zofia Lissa, to „na barki widza spada w tym filmie subiektywne scalenie zdezintegrowanych elementów filmowych i dźwiękowych, sprowadzenie ich do jakiegoś wspólnego mianownika, który rodzi się dopiero po obejrzeniu całości” (Lissa 1961). To może tłumaczyć wielość interpretacji.

## Labirynt

*Labirynt*, jak go określił Marek Hendrykowski, zaliczany jest do „elitarnego grona najwybitniejszych dokonań światowych w dziedzinie filmu animowanego” (Hendrykowski, 2018). Paul Wells pisał o dziele Lenicy: „Jest z pewnością arcydziełem absurdu, arcydziełem jawnego natchnienia i optymizmu, gnębionego i naznaczonego żalobą, jednak w jakiś sposób naznaczonego żalobą” (Wells, 2012). Jan Lenica za *Labirynt* zdobył pierwsze miejsce w kategorii filmów animowanych na III Ogólnopolskim FF Krótkometrażowych w Krakowie (1963); wręczono mu nagrodę FIPRESCI na MFF Animowanych w Annecy (1963) oraz na festiwalach w Melbourne i Buenos Aires. Jednakże to nie liczba nagród, a sposób, w jaki artysta stworzył wycinankowy świat, zapewnił mu tak uznane miejsce w historii światowej animacji. *Labirynt*, podobnie jak *Dom*, jest dziełem zagadkowym, które po dziś dzień inspirujące badaczy. Niemniej jednak dzięki jaśniejszej strukturze narracyjnej staje się zdecydowanie przystępniejszy w analizie i interpretacji niż wyżej omawiany film. Lenica znowu posłużył się wycinankami, jednak dzięki precyzyjnie określonej przestrzeni i koncentracji na postaci bohatera *Labirynt* jest zdecydowanie bardziej spójny niż *Dom*, nie tylko na płaszczyźnie narracyjnej, lecz także wizualnej. W centrum wydarzeń jest mężczyzna w średnim wieku, ubrany elegancko z charakterystycznym melonikiem. *Everyman*, alter ego reżysera czy – jak sugeruje Marcin Giżycki – badacza dzieła Lenicy (Giżycki: 2010).

W początkowej scenie bohater wyposażony w skrzydła przylatuje do miasta. Przestrzeń na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo atrakcyjna: pełno tu okazałych kamienic opatrzonych secesyjnymi zdobieniami. Jednak wraz z postępowaniem akcji zdaje się być coraz dziwniejsza (zegary chodzą tu do tyłu), wreszcie na swój sposób staje się przerażająca. Na ulicach nie ma ludzi, pojawiają się za to przedziwne kreatury: szkielet dinozaura, krokodyl, mors w meloniku ze skrzydłami ważki etc. Trudno momentami orzec, na ile bohater

zwiedza miasto, a na ile się w nim ukrywa – jest bowiem śledzony przez tajemniczego osobnika. Jedyna próba interakcji, jaką podejmuje, wyzwolenie kobiety z siideł krokodyla, kończy się fiaskiem, a kobieta odrzuca jego awanse. Obserwujemy zarówno wydarzenia, w jakich nasz bohater bierze udział, jak i te, których jest tylko świadkiem. W tych drugich powraca motyw kuszenia: oto kobieta stojąca w oknie, której głowa na chwilę zmienia się w kwiat, wabi ptaka o męskiej głowie do swojego pokoju. Po chwili wypuszcza go oskubanego aż do kości. W jednej z kolejnych scen gigantyczny mors w cylinrze przy pomocy kwiatu zwabi do siebie ważkę o męskiej głowie, by ją unicestwić. W dalszych częściach utworu protagonista odwiedza kabaret (jest nim widocznie znudzony), po czym zostaje porwany. Tajemniczy osobnik, który go śledził od początku, więzi go i przeprowadza swoiste pranie mózgu – podłącza jego głowę do aparatury, dokonuje szeregu pomiarów, wypełnia niezrozumiałe tabelki, w końcu dolewa mu oliwy do głowy. Z pomocą przylatuje ptak, który pomaga wyzwolić się protagoniście. Podczas ucieczki mężczyzna przypadkowo odwiedza kaplicę czaszek – to zapowiedź tego, co ma się wydarzyć. W ostatniej scenie bowiem, kiedy już próbuje odlecieć z miasta, zostaje zaatakowany przez stado nietoperzy o ludzkich twarzach. W ostatnim ujęciu w charakterystycznej pozie – do góry nogami, już jako szkielet, bohater spada w otchłań.

Zarówno w opracowaniach naukowych, jak i opisach filmu na portalach internetowych culture.pl czy Narodowego Instytutu Audiowizualnego podsuwane są dwa tropy: aluzji do mitu o Ikarze oraz twórczości Franza Kafki. Pierwszy trop jest dosyć oczywisty, sugeruje go już sam tytuł. Poprzez odwołanie do twórcy *Procesu* trzeba wskazać na los jednostki w bezdusznym systemie, pesymistyczną aurę, niepozbawioną jednak ironii. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że Lenica jeszcze podczas współpracy z Borowczykiem planował realizację *Kolonii Karnej Kafki* (Kowalski, 1957).

W chaosie wydarzeń *Labirytu* to właśnie muzyka daje widzowi jasne sygnały pomagające podzielić film na segmenty ułatwiające analizę. Być może to właśnie ścieżka dźwiękowa pomoże nam przejść przez tytułowy labirynt. Rozpoczynające film ostinato (powtarzalna fraza) wzbudza poczucie niecierpliwości. Po niecałych trzydziestu sekundach „na zakładkę” wchodzi melodia skrzypiec, która rozwija się ruchem zstępującym. Po pewnym czasie dają się słyszeć kolejne instrumenty, pojawiają się też oniryczne akordy, krótka fanfara. Melodia urywa się w drugiej minucie filmu. Film trwa 14 minut, wyżej opisana muzyka stanowi więc jedną dziesiątą filmu; towarzyszy najpierw napisom początkowym (do 27 sekundy), a następnie scenie, w której bohater przelatuje nad miastem, kończy się, kiedy bohater ląduje.

Jak powszechnie wiadomo, kino dźwiękowe odkryło ciszę w filmie. W kolejnych scenach, podczas których bohater zwiedza miasto, muzyki instrumentalnej będzie zdecydowanie mniej na korzyść dźwięków preparowanych sztucznie. Od tego momentu Kotoński będzie bowiem – z kilkoma wyjątkami – uprawiał tak zwany mickeymousing (technikę polegającą na gestycznym odtwarzaniu przez ścieżkę dźwiękową przebiegu akcji). Zważywszy na obecność w filmie przedziwnych stworzeń, kompozytor zmuszony był wymyślić to, jakie wydają one dźwięki. Naśladuje ich kroki, dogrywa dźwięki śmiechu etc. W wymienionych powyżej scenach „kuszenia”, moment przemocy zostaje w przestrzeni pozakadrowej – raz za okiennicą, drugi raz za krzakami, cała sugestia dotycząca zdarzeń podana jest natomiast właśnie poprzez dźwięk.

W pewnych momentach kompozytor ucieka się do stereotypowych zagrywek. Kiedy bohater napina cięciwę prowizorycznego łuku i wypuszcza



strzałę, słyszymy wysoki dźwięk; kiedy skrzydlaty mors w kapeluszu próbuje odlecieć z wieży, słyszymy narastające *crescendo* na skrzypcach. Oczywiście, kiedy spadnie, usłyszymy ekwiwalent w dźwięku. Biorąc pod uwagę wydźwięk filmu, który nazywany był przeciwieństwem Disneya, zabieg można potraktować jako swoistą ironię. Podczas ucieczki bohatera słyszymy wariację na temat motywu występującego przy napisach początkowych. W finale do skrzypiec, które wcześniej sygnalizowały lot, dołączają instrumenty dęte i perkusyjne grające mocne i chaotyczne akcenty. Przy ostatnim ujęciu, na którym widać szkielet bohatera spadającego w otchłań, słyszymy dramatyczne wysokie dźwięki skrzypiec. Zauważalny jest pewien porządek, który ułatwia rozumienie filmu. Scenom, w których bohater lata, towarzyszy muzyka skrzypcowa, w ujęciach miejskich panują przedziwne dźwięki. Kontrast między lotem (który naturalnie kojarzy się z wolnością) a niewolą miasta, staje się dzięki temu jeszcze wyraźniej. Słuchaniu *Labiryntu* towarzyszy pewnego rodzaju frustracja: oto za każdym razem, kiedy pojawia się przyjemna dla ucha melodia – chociażby w siódmej minucie i dwudziestej siódmej sekundzie – momentalnie zostaje ona przerwana. Czyż ten zabieg nie wskazuje na frustrację, którą odczuwa sam bohater?

## Uwagi końcowe

W ścieżkach dźwiękowych do obydwu analizowanych filmów Włodzimierz Kotoński połączył muzykę elektroniczną, konkretną i instrumentalną. Kiedy przywołuje się ścieżkę dźwiękową do filmu *Dom*, nie pozostają w pamięci konkretne melodie, a raczej wrażenia brzmieniowe. W *Labiryncie* natomiast pojawiają się dużo bardziej charakterystyczne motywy: chociażby fraza powtarzana po napisach początkowych czy smyczkowa muzyka, która towarzyszy ekspozycji. W obydwu filmach dźwięk i muzyka są blisko obrazu. Kompozytor umiejętnie wykorzystał możliwości, jakie dała nowa wówczas technologia. Mimo że w kilku momentach pozwolił sobie na dosyć sztamkowe zagrania, nie ocierają się one o banał. Marcin Giżycki – badacz spuścizny Lenicy – powołując się na słowa samego artysty, stwierdza, że wszystkie jego dzieła składają się na „jeden film”. „Ten bardzo długi film opowiada przede wszystkim o tym, że świat nie jest taki, jaki się jawi, i że nie ma w nim miejsca dla romantyków i nonkonformistów. Ale mówi też, że trzeba wciąż bić głową w mur, bo lepszy guz niż utrata twarzy. Przypomina wreszcie, że mody przemijają, tak samo zresztą jak dyktatury i politycy, dlatego warto być wiernym samemu sobie (Giżycki, 1993)”.

Kotoński, który współpracował z Lenicą przy jego największych sukcesach, jest bez wątpienia współtwórcą opisanego przez Giżyckiego „filmu”. Tak jak obrazy Lenicy i Borowczyka, tak ścieżki dźwiękowe Kotońskiego stały się ponadczasowe i zachowały swój wybitnie indywidualny, niepowtarzalny charakter. Zaryzykuję tezę, że Włodzimierz Kotoński był pierwszym interpretatorem omawianych dzieł. To, czy opatrzył daną scenę muzyką smyczkową, konkretną lub elektroniczną, determinuje w sposób świadomy – lub nie – ludzką percepcję. Jak starałem się wykazać, muzyka Włodzimierza Kotońskiego w obydwu analizowanych filmach ma kluczowy wpływ na związaną z nimi interpretację: pomaga ująć nawet chaotyczny film w ramy i wyraźnie wpływa na emocje widza, czego nie można przecież nigdy lekceważyć.

## BIBLIOGRAFIA:

- Bordwell, David, Kristin, Thompson. *Film art. Sztuka filmowa wprowadzenie*. Warszawa, 2010.
- Chion, Michael. *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty – korporacja ha!art, Kraków, Warszawa, 2012.
- Gąsiorowska, Małgorzata. *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*. Warszawska Jesień, Warszawa, 2010.
- Hendrykowski, Marek. *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje*. Poznań, 2018.
- Gizycki, Marcin. *W filmowym labiryncie*. Lenica. Oprac. Ewa Czerwiakowska, Tomasz Kujawiak. *Jan Lenica: Labirynt*. Poznań, 2002.
- Kotoński, Włodzimierz. *Muzyka Elektroniczna*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 2002.
- Kotoński, Włodzimierz. Z ankiety „Rola muzyki w dziele filmowym”. „Kwartalnik Filmowy” nr 2 (42) 1969.
- Kowalski, Tadeusz. *Ludzie, którzy chcą wrócić do Meliesa*. „Film”, 1957.
- Lenica, Jan. *Z paryskiego notatnika*. Oprac. Ewa Czerwiakowska, Tomasz Kujawiak, *Jan Lenica. Labirynt*. Poznań, 2002.
- Lissa, Zofia. *Muzyka w polskich filmach eksperymentalnych*. „Kwartalnik Filmowy” nr 2 (42), 1969.
- Piotrowska, Anna. *O muzyce i filmie: Wprowadzenie do muzykologii filmowej*. Kraków, 2014.
- Sitkiewicz, Paweł. *Polska Szkoła Animacji*. Gdańsk, 2011.
- Solarz, Mateusz. *Historia pewnej zażyłości*. Red. Gizycki Marcin, Zmudziński Bogusław. *Polski film animowany*, Warszawa, 2008.
- Stockhausen, Karlheinz. *Muzyka elektroniczna i instrumentalna*. Red. Cox Christoph, Warner Daniel. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Gdańsk, 2010.
- Wells, Paul. *Ekscytująca zagadka polskiej animacji*. „Kwartalnik Filmowy” nr 77–78 2012.

## FILMOGRAFIA:

- Dom*. Scenariusz, reżyseria: Jan Lenica, Walerian Borowczyk. Muzyka: Włodzimierz Kotoński, 1958.
- Labirynt*. Scenariusz, reżyseria: Jan Lenica. Muzyka: Włodzimierz Kotoński, Eugeniusz Rudnik (niewymieniony w napisach), 1962.