

„Kilar nie pyta, a wie” – powiedział mi kiedyś nieżyjący już profesor Adolf Dygacz, etnomuzykolog, człowiek, przed którym folklor śląski nie miał tajemnic. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych Wojciech Kilar był jego studentem w PWSM w Katowicach, a później połączyli ich śląskie filmy Kazimierza Kutza. Z zamierzoną przesadą Andrzej Wajda wyraził podobną myśl w związku ze swoim *Panem Tadeuszem*: Kilarowi wystarczy sam tytuł filmu, żeby napisać do niego muzykę idealną. Ten akurat tytuł mówił sam za siebie, lecz wielokrotnie wyrażany podziw dla właściwej kompozytorowi umiejętności syntezy i trafiania w sedno, jest w pełni uzasadniony.

Wojciech Kilar nie ułatwia zadania komentatorom swojej twórczości filmowej, gdyż zwykle wypowiada się o niej w sposób mniej lub bardziej lekceważący. Jego poglądy sparafrazować można by następująco. Muzyka filmowa to uproszczona, bardziej komunikatywna mutacja muzyki autonomicznej. Nie może mieć takich ambicji, jak muzyka „czysta”; moja też ich nie ma. Pisząc dla filmu, odkładam na bok aspiracje kompozytora, moja rola zbliża się raczej do roli reżysera i polega przede wszystkim na wmyśleniu się w film. W komponowaniu dla kina pozostaje pewien margines dla osobowości autora, choć jest on innej natury niż poza kinem. Autora muzyki „czyste” rozpoznamy po wszystkich elementach jego dzieła: po narracji, melodyce, harmonii. W filmie zaś ważna jest tylko inteligentna interpretacja materiału: użyte środki są najzupełniej obojętne.

Takiemu stanowisku dał Kilar wyraz w wywiadzie, którego udzielił po premierze *Perły w koronie* Kazimierza Kutza (1971), czyli czterdzieści lat temu. Potem przecież wiele się wydarzyło: *Ziemia obiecana* (1974), *Kronika wypadków miłosnych* (1985), *Pan Tadeusz* (1999) i *Zemsta* (2002) Andrzeja Wajdy, *Dracula* (1992) Francisa Forda Coppoli, *Śmierć i dziewczyna* (1994) i *Dziewiąte wrota* (1999) Romana Polańskiego. Gdyby kompozytor nadal utrzymywał, że „użyte środki są najzupełniej obojętne”, zabrzmiałoby to niewiarygodnie. Wierzmy mu raczej, gdy mówi: „Wszędzie tam, gdzie dzieje się coś wielkiego, gdzie ludzie padają sobie w ramiona, gdzie pędzą konie, gdzie staje się historia, gdzie jest widowisko – tam jest mój świat”, i zapewnia, że

# „Nie pyta, a wie”

## O muzyce filmowej Wojciecha Kilara

złagodniał z czasem („jestem starszy, mniej surowy”). A jednak wtedy właśnie, w wypowiedziach z lat pięćdziesiątych, nie szczędzi swym czytelnikom i widzom/słuchaczom pikantnych szczegółów o komponowaniu na kolanie, w samolocie, od niechcenia („koniuszkami palców”), dla egoistycznej przyjemności pisanie walców i galopów, wreszcie dla chleba („z chciwości”). Przyznaje, że przed przystąpieniem do pracy ogląda filmy, bo musi, lecz w miarę możliwości unika oglądania ich w gotowej postaci. Jego najostrzejsza wypowiedź jest stosunkowo niedawna, pochodzi sprzed lat kilkunastu, z wywiadu-rzeki Klaudii Podobińskiej i Leszka Polonego (*Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarzem*, PWM, Kraków 1997): „Mnie funkcja muzyki w filmie ani muzyka filmowa w ogóle nie nie obchodzi. Nic o niej nie wiem” (s. 46).

Kilar nie wie? Chyba bliżej prawdy był jednak Adolf Dygacz: on nie pyta, a wie. Tyle że niechętnie to „coś” werbalizuje. Toteż nie zauważyłam, by ktokolwiek z rozmówców lub interpretatorów jego twórczości (a do interpretatorów zaliczam również współpracujących z nim reżyserów) brał jego wypowiedzi za dobrą monetę. Kompozytor ostatnio rzadziej zabiera głos, lecz w przeszłości był rzeczowym, przenikliwym, choć zawsze lakonicznym komentatorem własnej pracy. Pozostał twórcą niezwykle samoświadomym – dlatego warto przemyśleć to, co ma do powiedzenia, a co wynika z jego filmów, nie z oświadczeń utrwalonych drukiem.

Wybory, dokonywane przez każdego kompozytora filmowego, mieszczą się na pewnej skali. Jej punkty graniczne – chyba na szczęście – w praktyce osiągnane są rzadko. Jedną skrajnością jest „trwanie przy swoim”: bez względu na okoliczności mówi się własnym językiem muzycznym (o ile się go ma). Druga skrajność to maskarada, skłonność do przebieranek i stylizacji, mówienia językami zasta-

nymi. Jako twórca muzyki filmowej, Wojciech Kilar sytuował się przez kilkanaście pierwszych lat swej aktywności raczej w pobliżu tego drugiego bieguna. Gustował w maskaradach; lubił i umiał to robić, do czego chętnie się przyznawał. Efekty bywały olśniewające („janczarska” muzyka w *Milczeniu* Kutza, 1963, a zwłaszcza genialne, drapieżne, nieco jaszczujące *Salto* Tadeusza Konwickiego, 1965). Od przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jego idiom muzyczny stał się łatwiej rozpoznawalny.

W filmie własne brzmienie może, ale wcale nie musi być atutem. Na styl kompozytora filmowego składają się bowiem nie tylko „nuty” (predylekcja do pewnego typu melodyki, rozwiązań harmonicznym czy instrumentacji), lecz także relacje, w jakie muzyka wchodzi z obrazowo daną fabułą, będące rezultatem wmyślenia się w film, jak ładnie ujął to Kilar. W swych najlepszych filmach kompozytor osiągnął efekt bliski ideału: muzyka „mówi” to, co w obrazie jest nieobecne lub ledwo sugerowane. Nie tylko służy opowiadaniu historii, lecz miewa historię własną.

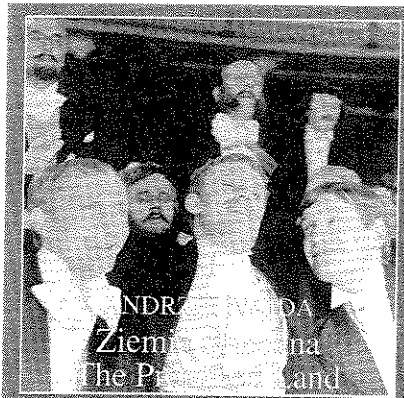
Ileokroć w filmie *Sól ziemi czarnej* Kazimierza Kutza (1969) pojawia się domostwo rodu Basistów, towarzyszy mu wokalny motyw o fletniowym brzmieniu, motyw domu. Nadchodzi taki moment, gdy wskutek walk powstańczych pozostały z niego tylko zgłiszcza. Kamera wolnym ruchem odsłania pogorzelsko, a muzyka nazywa je domem, choć fizycznie go już nie ma. Porywający walc z *Ziemi obiecanej*, który na początku filmu wydobywa urodę świata szlacheckich dworów i obyczajów, truchleje, gdy oczami zubożałej szlachcianki oglądamy Łódź, ten przedsionek piekła; walc kurczy się i pospolicieje w brzmieniu mandolin jak z podwórkowej kapeli. Kadłubowy polonez, z którego został tylko rytm (potem takie polonezy pisali też inni kompozytorzy), w finałowej scenie pozwala dostrzec nie całkiem jawny wymiar

degrengolady bohatera – instrumentalny stosunek do własnego zaplecza kulturowego. W *Paciorkach jednego różańca* Kutza (1979) materiał muzyczny jest najskromniejszy, wręcz byle jaki, i przytrafia mu się to samo, co rzeczywistości sportretowanej przez film – stopniowa dekompozycja. Każdy kolejny powrót tematu oznacza jego zubożenie. Po wersji pełnej – tylko linia melodyczna; po osamotnionej melodii – tylko akompaniament. I chociaż walczyk powraca raz jeszcze w zamykającej film sekwencji pogrzebu, w wykonaniu górniczej orkiestry dętej, to wiadomo, że jego czas przeminął razem z tradycyjnym śląskim etosem. Wszystkie te arcydzieła muzyki filmowej (a w dorobku Wojciecha Kilara dałoby się wskazać ich więcej), czerpią siłę nie z urody czysto muzycznej, lecz z wymyślenia się w sens światów kreowanych przez filmy.

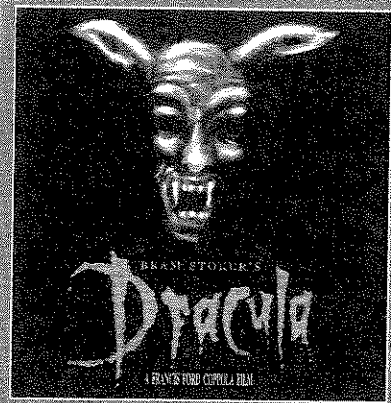
Obchodzący w tym roku osiemdziesięciolecie Wojciech Kilar zapowiedział, że żegna się z kinem. Towarzyszył mu przeszło pół wieku, od 1959 roku, jako współtwórca wielu niezwykłych filmów, które bez jego uskrzydlającej muzyki byłyby mniej niezwykle. Wierzę, że zmieni zdanie, chociaż w ciągu minionej dekady chyba oswajał nas ze swą decyzją. Intensywnie komponował, lecz coraz rzadziej dla kina. Trud wymyślenia się w film kilkakrotnie pozostawił reżyserom, zgadzając się na prawdopodobnie niekontrolowany recykling swych wcześniejszych kompozycji filmowych i utworów o koncertowym przeznaczeniu. Skutki bywały różne: czasem poprawne (*Persona non grata* Krzysztofa Zanussiego, 2005), częściej jednak – fatalne (m.in. *Rewizyta* tego samego reżysera, 2009). Ostatnim w pełni przekonującym dokonaniem kompozytora był *Pianista* Romana Polańskiego (2002), w którym dowiódł nie tego, że potrafi olśnić (co wiadomo skądinąd), lecz swej nadzwyczajnej lojalności i skromności. Napisał temat piękny, łagodny – i usunął się w cień, robiąc miejsce muzyce Chopina, której zarówno w fabule, jak i w prototypowej historii Władysława Szpilmana przypadła rola pierwszoplanowa.

Wojciech Kilar należy do szlachetnego gatunku artystów, których twórczość i przymioty osobiste stanowią jedność.

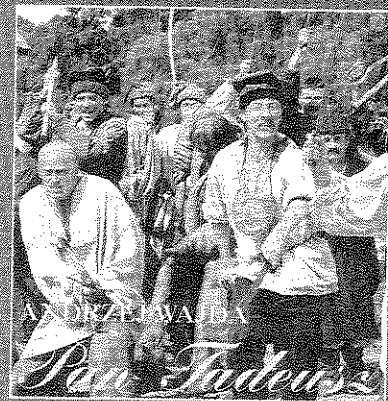
 IWONA SOWIŃSKA



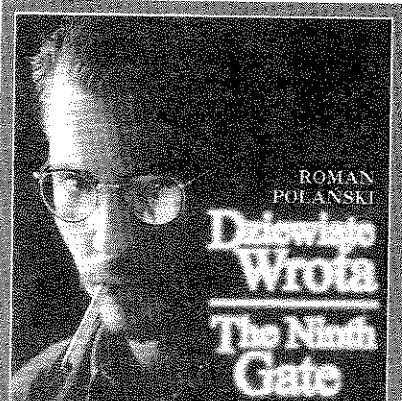
Wojciech KILAR  
WALC • WALTZ



Wojciech KILAR  
TEMAT MIŁOSNY • LOVE THEME



Wojciech KILAR  
POLONEZ



Wojciech KILAR  
WOKALIZA • VOCALISE

*Wspaniałe filmy, niezapomniana muzyka!*

Walc z *Trędowatej*, temat miłosny z *Draculi*,  
polonez z *Pana Tadeusza*, temat z *Pianisty*...

Te oraz wiele innych kompozycji filmowych  
**WOJCIECHA KILARA** w nowej aranżacji na fortepian.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA  
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków  
www.pwm.com.pl



PWM  
EDITION