Film Grzegorza Królikiewicza należał do faworytów krytyki w ubiegłym sezonie. Nagrody łagowskiego festiwalu oficjalnie usankcjonowały powszechną opinię o wysokich walorach artystycznych tego niełatwego dla publiczności utworu. W wielu recenzjach i esejach poddawano film subtelnej analizie. Uwaga autorów koncentrowała się wszakże niemal bez reszty na problematyce moralnej utworu, jego warstwie psychologicznej i socjologicznej. Cała strona artystyczna eksperymentu Królikiewicza została pominięta milczeniem, a zwłaszcza nie doczekał się rozwiązania czy choćby tylko zasygnalizowania kluczowy problem filmu — stosunek obrazu i dźwięku.

Alicja Helman

Sonorystyka filmu „Na wylot"

Film „Na wylot" jest w tym względzie ewenementem na tle naszej kinematografii, która poza nielicznymi wyjątkami jest tworzona przez głuchych reżyserów dla głuchej publiczności. Nie chodzi zresztą o dyskredytowanie tego, co w tradycji naszej muzyki filmowej było ciekawe i cenne, lecz o podkreślenie doniosłości dokonania artystycznego jakim w warstwie dźwięku i powiązań tej warstwy z obrazem i dramaturgią jest film „Na wylot".

Królikiewicz i jego kompozytorzy — Henryk Kuźniak oraz Jerzy Hajdun — odpowiedzialni za sferę dźwięku zdecydowali się zerwać z dotychczasową tradycją polskiego filmu i rzucić wyzwanie obowiązującemu naturalizmowi, traktując stronę akustyczną przede wszystkim jako znak rzeczywistości psychicznej. Dotyczy to zarówno muzyki jak i słowa oraz szmerów. Tematycznie i kompozycyjnie film dzieli się na dwie części, odmiennie skonstruowane i odrębnie rozwiązane dźwiękowo.

Pierwsza — historia Maliszów do sceny procesu — w warstwie dźwiękowej preferuje muzykę i naturalne, preparowane w studio szmery; druga — poświęcona procesowi — ogranicza poważnie te współczynniki na rzecz słowa, poddanego osobliwej selekcji, co odbiera scenom realistyczny charakter.

Królikiewicz posłużył się przemyślną metodą kompozycji, która daje efekt dokumentalizmu w rezultacie zabiegów typowo kreacyjnych. Tonacja i faktura zdjęć sugerują autentyzm miejsca i czasu nieosiągalny dla stylizacji paradokumentalnej. W pierwszej części — wyeliminowanie dialogu i naturalistycznej warstwy szmerów nadaje rzeczywistości przedstawionej charakter jak gdyby „cytatu z epoki". Nie czyni to wrażenia rekonstrukcji, lecz przytoczenia in crudo, stąd efekt „wejścia" w przeszłość dawno minioną. Obraz daje tylko obiektywny zarys wydarzeń, sytuacji, postaci, ich materialny kontur, który zostaje wypełniony subiektywną „treścią" dźwiękową. Słowo pojawia się co pewien czas, rzadko wszakże niosąc informację istotną, zwłaszcza informację dotyczącą bohaterów. Maliszowa w ogóle nie mówi nic, Malisz wypowiada zaledwie parę nieporadnych kwestii. Ekspresja słowna charakteryzuje postaci dalszoplanowe: chlebodawczynię Malisza w zakładzie fotograficznym, która mu wymawia pracę, zarzucając niesolidność i lekceważenie obowiązków, robi aluzje do zaniedbanej i odrażającej aparycji; brata bohatera awanturującego się, iż musi sam „robić na dom" i protestującego przeciw sprowadzeniu pod jego dach „zdziry z Plant"; architekta odmawiającego Maliszowi zdolności i rozumu; uczestników libacji w melinie, którzy bezładnie bełkocą swe pijackie pretensje. Wszystko, co w części pierwszej zostaje powiedziane charakteryzuje świat, w którym wegetują Maliszowie i stosunek tego świata do bohaterów. Oni sami zostają nam dani jedynie fizycznie, poprzez swe zachowania. Dopiero komentarz muzyczno-dźwiękowy sugeruje psychiczną treść zachowań, proponuje rodzaj duchowego portretu bohaterów.

Pewną muzyczną autonomią odznaczają się dwa główne tematy, choć i one są wyraźnie, aczkolwiek niejednoznacznie, sfunkcjonalizowane wobec dramaturgii filmu. Pierwszy — to mroczne adagio utrzymane w stylu baroku, pojawiające się przy napisach czołowych i w końcowej scenie utworu, fragmentarycznie przetworzone w kilku innych scenach. Drugi — to skrzypcowy temat liryczny występujący w momencie ślubu i znajdujący swe apogeum w scenie hotelowej, tuż po dokonanym morderstwie.

Adagio, muzycznie bardzo piękne, rozpisane zostało na

Scena z gołębiem została pomyślana jako próba portretu dźwiękowego bohatera, zobrazowania w planie akustycznym jego nierównoważonej psychiki. (Franciszek Trzeciak)

organy i zespół smyczkowy, ale zarówno jego stylowe jak i czysto brzmieniowe oblicze zostaje „przelamane" efektem dźwięku preparowanego (tam-tamy, wibrafon), konstruującego rodzaj szmerowego podłoża, z którego muzyka zdaje się wyrastać, i którego niepokojące falowanie niesie wrażenie niepokoju, dwuznaczności, niedopowiedzenia. Pierwsze wejście tematu kończy się charakterystycznym chwytem, który zostanie kilkakrotnie powtórzony w toku całego przebiegu muzycznego filmu: mechanicznym zatrzymaniem frazy, wybrzmiewaniem niosącym efekt zawieszenia. Końcowe wejście adagia zostaje udramatyzowane zarówno przyśpieszeniem tempa przebiegu, jak i wykonaniem tremolo wraz z efektami, które daje obróbka w studio.

Adagio jest też wyraźnie eksponowane w drugiej scenie filmu, rozgrywającej się u fotografa. Temat tym razem prowadzony przez klawesyn na tle organów brzmi jasno i „cienko", a jego sielskość w tej oprawie instrumentalnej wydobywa fałszywy liryzm epizodu, gdzie tuż po pokazaniu dzieci od komunii następuje przykra rozmowa chlebodawczyni z Maliszem. Reakcja psychiczna bohatera na utratę pracy i swego jedynego „miejsca na ziemi" pojawia się w warstwie muzycznej jako wariacyjna przeróbka tematu na tle preparowanych smyczków, kiedy zaciera się cała wyrazistość struktury tematu i jego oblicze melodyczne.

Adagio, będące muzycznym wyrazem tragicznego przeznaczenia Maliszów, powraca też dwukrotnie w scenach sądowych części drugiej, przy zwolnionych zdjęciach wzmagających efekt ekspresji w sytuacjach, gdy reżyser pokazuje solidarność i wzajemną miłość małżonków. W pierwszym wejściu dominuje klawesyn, w drugim organy. Przetworzenie tematu zostaje osiągnięte rodzajem „mechanicznej polifonii" dzięki wykorzystaniu pętli przy nagraniu: mechaniczne powtórzenie tematu wchodzi jakby na zasadzie drugiego głosu. Z jednego wątku muzycznego prowadzonego przez jeden instrument powstają dwa: stopniowo zatraca się linia melodyczna, gubi regularny ośmiotakt frazy, jedynie fragmentarycznie „wyciągany" z brzmieniowej magmy.

I raz jeszcze czołowy motyw tematu rozbrzmiewa jak nagły krzyk, w scenie gdy Anna otrzymuje wiadomość o ułaskawieniu, którą wita gestem rozpaczy i wstrętu. Drugi temat filmu wiąże się ze słabo zaznaczonym motywem nadziei, zrodzonym z miłości i wiodącym ku nowemu życiu.

Rozpoczęta niemo scena ślubu kończy się wejściem drugiego tematu prowadzonego przez skrzypce solo na tle organów. Poniżani i upokarzani ludzie łączą swoje losy, by teraz wspólnie próbować zmierzyć się z życiem. Motyw skrzypcowy towarzyszy wędrówkom Maliszów w poszukiwaniu pracy. Wizualny motyw wznoszących się schodów i muzyka, tak obca w tym otoczeniu, są symbolicznym odzwierciedleniem daremnych prób znalezienia drogi do lepszego świata. Fragment tego motywu powróci w scenie niedoszłego samobójstwa (miłość która jest ocaleniem), wypełni on też całe tło dźwiękowe sceny w hotelu. Motyw nadziei i miłości rozwija się w całym swym blasku, podczas gdy małżonkowie, znieruchomiali na swych łożach, uświadamiają sobie, iż dokonany czyn jest kresem wszystkiego i utratą wszelkiej nadziei.

Związek partii czysto muzycznych z dramaturgią oparty jest na odniesieniach metaforycznych, których kluczem jest przede wszystkim emocjonalny charakter muzyki i wprowadzenie doń zakłóceń będących rezultatem obróbki w studio eksperymentalnym. Przełamanie kręgu nawyków słuchowych, związanych z typem proponowanej muzyki, przynosi klimat niepewności i niepokoju na skutek chwiejnej równowagi między czynnikiem obcym i znanym, między pewnością naszych reakcji wobec tego, co w muzyce nam bliskie, a wątpliwościami, które budzi preparowane tło.

Komentarz muzyczno-dźwiękowy sugeruje psychiczną treść zachowań, proponuje rodzaj duchowego portretu bohaterów (w środku — Franciszek Trzeciak)

Całą swą inwencję rozwinęli wszakże twórcy w scenach, gdzie mieli pełną swobodę postępowania z materiałem dźwiękowym. Scena wyjścia z meliny, scena z gołębiem, epizod dzwonów, samobójstwo, przynoszą bogate i zróżnicowane brzmieniowo, zintensyfikowane ekspresyjnie kolejne plany akustyczne.

Scena z gołębiem została pomyślana jako próba portretu dźwiękowego bohatera, zobrazowania w planie akustycznym jego niezrównoważonej psychiki, zmiennych reakcji, nieoczekiwanych załamań emocjonalnych. Obraz zarysowuje tylko szkic sytuacji ograniczony do kilku gestów: Malisz siedzący na ławce zabija gołębia, z głębi „graficznego" w swym kształcie wizualnym tła nadchodzi Anna, przegląda teczkę z rysunkami męża, podaje mu przyniesioną kanapkę. Malisz odtrąca poczęstunek, rzuca pierzem w jedzącą Annę; kobieta początkowo nie reaguje na zaczepki, potem wstaje z ławki. Gwizdy spoza kadru sugerują obecność świadków sceny. Malisz zrywa się, by pogonić za prześladowcami. Anna wraca wziąć swoje rzeczy.

Materiał muzyczny przeznaczony do obróbki w studio składa się z trzech warstw, które, różnie wobec siebie ustawione, dają efekt płynnej magmy dźwiękowej. Smyczki przynoszą wrażenie jak gdyby brzęczących pszczół, kulminacjami stają się wyraźnie wyróżniające się glissanda: w sumie odczucie chwiejności, niejasności, „migotania". Dźwięk nie jest tu synchronizowany z wydarzeniami, całkowicie wolny od zadań ilustracyjnych; funkcjonuje jako znak doznań psychicznych, których nie materializuje ani w żaden inny sposób nie uobecnia warstwa wizualna. „Wydarzenia" akustyczne ewokują wewnętrzny świat Maliszów, ich reakcje na otaczającą rzeczywistość, ich emocje, lęki i frustracje.

W scenie po wyjściu z meliny sportretowana zostaje Anna. Jest w tej chwili skrzywdzona i upokorzona, pełna złości i żalu. Jej gestom, które mają realny odpowiednik dźwiękowy, zostaje jednakże przyporządkowane inne tło: trawestacja doznań akustycznych z libacji, w którą wplata się jeden jedyny realny lecz wyolbrzymiony dźwięk: potworny zgrzyt grzebienia ślizgającego się po włosach czesanych gwałtownymi ruchami przez bohaterkę. Finał tej swoistej retrospekcji dźwiękowej przynosi refren piosenki śpiewanej przez Ordonkę: „Pierwszy znak".

Rozszczepienie obrazu i dźwięku, z których każde reprezentuje inny czas i przestrzeń: obraz — teraźniejszość, otwarty plener, dźwięk — przeszłość, ciasną melinę — dają rozszerzenie strefy ekspresji, wyjście poza fizyczną rzeczywistość w stronę świata emocji i reakcji psychicznych. Odzwierciedlona realność zyskuje nowy wymiar dzięki perspektywie podwójnego czasu i zdublowanej przestrzeni.

W scenie z dzwonem przemiany warstwy dźwiękowej transformują sytuację realistyczną w metaforę losu bohatera, ogląd zewnętrzny zastępują próbą przeniknięcia do wnętrza. Malisz próbuje zostać dzwonnikiem, ciągnie za sznury, stara się odnaleźć charakterystyczny rytm tej czynności, ale nie potrafi dać sobie rady! Odrywany od ziemi, zdyszany, spocony, w porwanym ubraniu, głuszony lawiną dźwięków tylko rozpaczliwie szamoce się.

Warstwa dźwiękowa rozpoczyna się realistycznie — rytmicznym biciem dzwonu, stopniowo dołącza się warstwa preparowana, w której z trudem odnajdujemy ślady dźwięku oryginalnego. Bicie dzwonu roztapia się zatracając rytm, tworzy się klaster dźwiękowy, który w finale sceny ulega stopniowemu „ścienieniu", by zakończyć się pojedyńczym jak gdyby piskiem, w momencie, gdy raz jeszcze zawiedziony Malisz i jego żona siedzą u stóp dzwonu. Królikiewicz znów posłużył się w tej scenie podwójną perspektywą: jesteśmy świadkami pewnej konkretnej sytuacji, a zarazem przeżywamy ją (poprzez subiektywny charakter

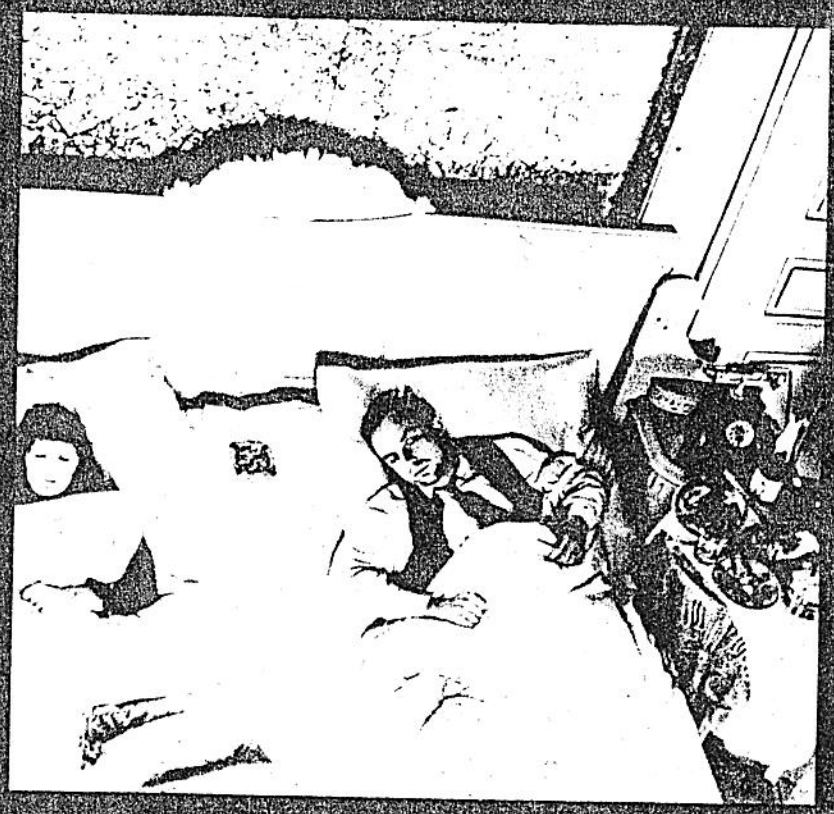
NA WYLOT

Reżyseria i scenariusz: Grzegorz Królikiewicz

Zdjęcia: Bogdan Dziworski.
Scenografia: Jarosław Świtoniak
Muzyka: Henryk Kuźniak i Janusz Hajdun
Montaż: Zofia Dwornik
Kierownictwo produkcji: Jerzy Rutowicz.

Wykonawcy:

Franciszek Trzeciak (Malisz), Anna Nieborowska (Maliszowa), Irena Ładosiówna (staruszka), Lucyna Winnicka (właścicielka zakładu fotograficznego), Ewa Zdzieszyńska (kochanka), Halina Szram (kaleka), Jerzy Block (staruszek), Aleksander Fogiel (ojciec Maliszowej), Edward Radulski (alkoholik), Janusz Sykutera (architekt), Jerzy Stuhr (brat Malisza), Aleksander Czajczyński, Marcel Novek i Jerzy Zalewski (sutenerzy) i inni.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe", Zespół „Silesia", 1972.



Skrzypcowy temat liryczny — znajduje swe apogeum w scenie hotelowej, tuż po dokonanym morderstwie (Anna Nieborowska i Franciszek Trzeciak)

warstwy dźwiękowej) tak jak bohater: podrygująca na sznurze śmieszna figurka miotana siłą, która go przerasta.

Jak już wspomniałam, film zawiera także sytuacje, w których zostało zachowane realne tło dźwiękowe. Tak zrobiono scenę w melinie, gdzie mikrofon beznamiętnie rejestruje strzępy rozmów, bełkoty pijaków, odgłosy sprzeczek i awantur: ten chaos dźwiękowy nie tworzy żadnej całości jeśli chodzi o sens wypowiadanych kwestii. Słowo ulega w tej scenie daleko idącej desemantyzacji, do którego to efektu prowadzi kilka sposobów. Pijacy wypowiadają strzępki zdań pozbawionych sensu, ich bełkot zaciera kształt słowa, wreszcie nagranie ma na względzie oddanie klimatu dźwiękowego sceny, nie zaś wychwytywanie wśród słownej magmy zdań i zwrotów logicznie sformułowanych. Naturalistyczny sposób oddania atmosfery pijackich ekscesów, zarówno w warstwie obrazu jak i dźwięku, zostaje jednak w pewnej chwili dodatkowo podbarwiony muzycznie, co wprowadza element sennego koszmaru. Punktem wyjścia jest płyta Ordonki z tą samą piosenką, którą — już czysto — słyszymy w scenie wyjścia z meliny. Tutaj jednakże pojawia się ona w odkształconej postaci, poddana mechanicznej obróbce: zatrzymany fragment zostaje wielokrotnie powtórzony. Stopień zniekształcenia pozwala jeszcze rozpoznać znany przebój, ale zarazem sposób jego podania wnosi czynnik obcości. I znowu alternacja znanego i nieznanego sprawia, że zaniepokojeni w swej pozycji obserwatora z zewnątrz, staramy się przeniknąć w głąb sytuacji filmowej.

W części drugiej ulegają odwróceniu relacje obowiązujące w części pierwszej. Głównym wehikułem znaczenia staje się słowo (funkcję nielicznych wstawek muzycznych już omówiłam) tak uprzednio ograniczone w swych funkcjach informacyjnych. Zmienia się także stosunek Maliszowie—świat. Teraz oni mówią, podczas gdy „świat" wokół nich milczy. Maliszowie są sami ze swą miłością i zbrodnią, a proces — w postaci, w jakiej ukazał go Królikiewicz — to jak gdyby ich próba uporania się ze sobą, ze swoim sumieniem i emocjami, z własnym stosunkiem do świata. Z czerni ekranu wyłaniają się blade, nagie twarze: w ciszy i pustce rozbrzmiewają słowa, których nigdy przedtem nie kierowali do nikogo. „Nie miałem metody na to życie" — mówi Malisz; „nie można się porozumieć" — mówi ona. Obecność „świata" akcentowana jest tylko co pewien czas milczącymi wizerunkami strażników, widokiem krat i długich korytarzy: sąd, publiczność na sali jest nam dana jedynie poprzez nieliczne sygnały dźwiękowe.

Królikiewicza interesują teraz wyłącznie bohaterowie, tylko to, co może wyraźniej zarysować ich portret psychiczny: w części pierwszej dany w konfrontacji ze światem poprzez dźwiękowe sugestie ich reakcji na ten świat, w drugiej wprost, przy wykorzystaniu słowa jako głównego środka zbliżenia. Nie wiemy jak sąd traktuje Maliszów, jak reaguje na proces publiczność; proces jak gdyby rozgrywa się nie tylko przed nami, lecz przy naszym współudziale. To my mamy osądzić Maliszów, dlatego metoda realizacji scen procesu skoncentrowana jest na tym, by wywołać u widza wrażenie czasu teraźniejszego. Stąd improwizowane dialogi, bezpośredniość aktorskiego przeżycia.

Bogactwo doświadczeń dźwiękowych jakie niesie film „Na wylot", pełna integracja akustycznych sposobów artystycznego oddziaływania skłaniają do próby ujęcia ich nową formułą. Tradycyjnemu rozbiciu ścieżki dźwiękowej na odrębne warstwy muzyki, szmerów i mowy — chciałabym przeciwstawić pojęcie sonorystyki filmowej, zawierającej w sobie całościowe ujmowanie tego wszystkiego, co film potrafi wyrazić dźwiękiem.

Alicja Helman