

Przepis na muzycznego Oscara

Jak zwiększyć swoje szanse w oczach Akademii Filmowej? Przypominamy tekst z 2015 roku

Na tegoroczne Oscary część polskich kinomanów czeka wyjątkowo niecierpliwie. Nic dziwnego – jeszcze nigdy nie mieliśmy tylu szans na oscarowy sukces: trzy filmy ([w tym Joanna](#), koprodukcja Narodowego Instytutu Audiowizualnego, wydawcy Muzykoteki), w sumie pięć nominacji dla polskich twórców. Co prawda w tym roku żadna z naszych nominacji do Nagrody Akademii nie jest zawiązana z muzyką, ale nie znaczy to, że strona muzyczna jest w nominowanych filmach nieciekawa. Wręcz przeciwnie!

Szczególnie ciekawą rolę odgrywa muzyka w *Idzie*, choć nie pojawia się w filmie Pawła Pawlikowskiego rozmach partytury filmowej pisanej specjalnie do obrazu. Rozbrzmiewają natomiast w *Idzie* utwory skomponowane wcześniej, które do filmu zostały dopasowane. Są w niej zatem piosenki oddające ducha czasu, w którym dzieje się akcja. To szlagiery lat 60., przeboje sal tanecznych (*Alabama* Ludmiły Jakubczak, *24 milla baci* z repertuaru Andrei Celentano), piosenki big-beatowe (*Jimmy Joe* znane z wykonania Karin Stanek, *Big boogie-woogie* Rhythm and Bluesa z Michajem Burano) i kompozycje jazzowe (przede wszystkim słynna *Naima* Johna Coltrane'a). Te utwory pojawiają się w radiu, na płytach, a także – w scenach z restauracji, gdzie stare przeboje ciekawie interpretuje Joanna Kulig.

Wydaje się, że Paweł Pawlikowski celowo sięgnął po znane, wyraziste utwory, które żyją swoim życiem i są znane z innych, pozafilmowych kontekstów. *Jimmy Joe* niesie ze sobą atmosferę polskich lat 60., a jednocześnie – uniwersalne, wielobarwne znaczenia rodzącego się rock and rolla, tak kontrastującego z gomułkowską rzeczywistością. *Naima* Johna Coltrane'a to nie tylko symboliczna siła jazzu, jako amerykańskiej muzyki wolności czy symbol miłości (*Naimę* napisał Coltrane dla swojej żony Juanity Naimy Grubbs), to także siła samego Coltrane'a, którego jazzowe eksperymenty łączyły się z poszukiwaniem duchowego wymiaru tej muzyki, *spiritual jazzu*. Dzięki temu *Naimę* wprowadza Pawlikowski do *Idy* wolność, miłość oraz duchowe poszukiwania. Tego nie dałaby mu żadna współcześnie skomponowana partytura.

Obok jazzu i muzyki popularnej pojawia się w *Idzie* muzyka kontrastująca, pełna powagi muzyka klasyczna: *Symfonia C-dur nr 41 „Jowiszowa”* [Wolfganga Amadeusza Mozarta](#) i preludium chorałowe [Jana Sebastiana Bacha](#) *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639. *Wołam do Ciebie, Panie Jezu Chryste* – to Bach z kantaty i z preludium chorałowego, na podstawie której zostało opracowane. I inny bóg, Jowisz z symfonii Mozarta. Dwa muzyczne światy, tak podobne, tak różne. Skupienie klasztorne i mistyczny Bach w fortepianowym opracowaniu Ferruccio Busoniego i znakomitej interpretacji Alfreda Brendela. Tragiczna decyzja w rytm pierwszych taktów „Jowiszowej” pod batutą Bruno Waltera. Między tragiczną lekkością Mozarta a głęboką ciemnością Bacha. Znakomite jest to wycucie kontekstu utworów, siły muzyki klasycznej, którą Pawlikowski wplata w siatkę filmowych znaczeń.

Specyfika filmów dokumentalnych sprawia, że muzyka rzadko odgrywa w nich porównywalną do filmów fabularnych rolę narracyjną. Tym bardziej zaskakuje [Joanna](#) Anety Kopacz, do której muzykę skomponował Jan A. P. Kaczmarek. Oszczędna, subtelnie wykorzystująca współbrzmienia fortepianu i dyskretnej elektroniki, harmonijnie współgra ze zdjęciami Łukasza Żala. Wzmacnia siłę filmu, którą jest sposób przedstawienia historii głównej bohaterki przez pryzmat codziennych zdarzeń, ulotnych chwil, spacerów po deszczu, rozmów. Obrazów pozornie mało efektownych, a przecież chwytających te okruciny, z których układa się obraz prawdziwego, dobrego życia. Delikatna muzyka Kaczmarka nie pojawia się od razu, daje o sobie znać dopiero po kilkunastu minutach, aby podkreślić tę wyjątkowość codzienności, tak świetnie uchwyconą w kadrach Żala. I dopiero pod koniec dyskretna muzyka Kaczmarka, przejmując ciężar narracji, ujawnia całe swoje zaangażowanie w los „Chustki” i jej rodziny, daje upust emocjom, które przez cały film powściągała. Jan A. P. Kaczmarek dotyka tu podobnych strun, które przyniosły mu Oscara [za muzykę do Marzyciela](#). Nie ma w tym nic dziwnego, efektowną produkcję Marca Fostera i kameralny dokument Anety Kopacz łączy trudny temat nieuniknionego rozstania ze światem i z najbliższymi osobami. Dzięki muzyce Kaczmarka baśniowość *Marzyciela* przenosi się w jakimś sensie na rzeczywistość *Joanny* i nadaje historii Joanny Saługi wymiar uniwersalny. Wymiar, który *Joannie* przyniósł nominację do Oscara.

Muzyka w polskich nominacjach jest więc ciekawa i warto obejrzeć nominowane obrazy także pod tym kątem, ale nominacji za muzykę jednak w tym roku nie ma. A przecież mamy w tej materii całkiem przyzwoite doświadczenia.

Wspomniany Jan A. P. Kaczmarek pokonał w 2005 roku muzyką do *Marzyciela* takich gigantów partytury filmowej jak John Williams (*Harry Potter i więzień Azkabanu*), Thomas Newman (*Lemony Snicket: Seria niefortunnych zdarzeń*) czy James Newton Howard (*Osada*). Jeszcze wcześniej mieliśmy w Hollywood prawdziwego giganta muzyki filmowej, Bronisława Kapera. Ten pianista z warszawskiego konserwatorium w latach 20. próbował szczęścia w kinematografii niemieckiej, a w latach 30. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie kontynuował zaczęłą jeszcze w Europie przygodę z kinem i muzyką filmową. Efekt – jedna statuetka za film *Lili* (1953) i dwie nominacje (w 1941 *Czekoladowy żołnierz* przegrał ze słonikiem *Dumbo*, a *Bunt na Bounty* – z muzyką do *Lawrence’a z Arabii* pióra Maurice’a Jarre’a). Do Oscarów Kaczmarka i Kapera można dodać także nagrodę przyznaną Leopoldowi Stokowskiemu, dyrygentowi polskiego pochodzenia, za pracę przy słynnej *Fantazji* Walta Disneya.

Czy jest zatem coś, co moglibyśmy podpowiedzieć naszym kompozytorom, reżyserom i producentom, pragnącym postawić na swojej półce statuetkę Oscara? Czy z historii Oscarów muzycznych, polskich i niepolskich, płynie jakaś nauka? Owszem. Można spróbować pięciu głównych sposobów:

I. „Na klasycznego kompozytora z Europy”

Stary sposób, najstarszy ze wszystkich. Początki muzyki filmowej w Hollywood w dużej mierze zostały wyznaczone przez emigrantów z Europy. Mieli wykształcenie akademickie, które pozwalało na podbijanie scen operowych (Erich Korngold), operetkowych (Max Steiner), koncertowych (Miklos Rozsa) i – czemu nie? – kabaretowo-tanecznych (Franz Waxman). Wszystkie te doświadczenia, z założeniami operowymi [Ryszarda Wagnera](#) na czele, przenieśli na grunt muzyki filmowej. Efekt – trwałe miejsce w historii i to co nas interesuje najbardziej: nominacje i statuetki. Ci wielcy kompozytorzy z Europy dorobek mają imponujący. Max Steiner 24 nominacje i 3 Oscary, Miklos Rozsa – 16 nominacji i 3 Oscary, Franz Waxman – 2 statuetki i 11 nominacji. O tym, że sposób „na klasycznego kompozytora z Europy” nie musi się udać, przekonał się [Dymitr Szostakowicz](#), którego adaptacja opera Modesta Musorgskiego *Chowańszczyzna*, spodobała się Akademii. Na tyle, że dostał nominację, ale nie na tyle, by wygrać z *West Side Story*

II. „Na Newmana”

Jeśli sposób „Na klasycznego kompozytora z Europy” nie wyjdzie, warto spróbować innej drogi. Alfred Newman ma najwięcej Oscarów, otrzymał ich aż dziewięć. I choć w liczbie nominacji wyprzedził go John Williams, to wydaje się, że na razie pozycja Alfreda Newmana jako lidera oscarowego wyścigu pozostaje niezagrożona. Może więc spróbować sposobu „na Newmana”?

Sprawa jest ryzykowna, ponieważ Alfred Newman zgarniał hurtowo nominacje i statuetki dość dawno, jeszcze w czasach „Złotego Hollywood”. Co więcej, wiele z nich otrzymał w kategorii, która dziś zdecydowanie straciła na wartości. Nagroda za produkcje o musicalowym charakterze, która obecnie nosi nazwę „Academy Award for Best Original Musical”, wciąż może być przyznana, ale pod warunkiem, że pojawi się kilka filmów, które będą o nią mogły się ubiegać. A trzeba przyznać, że ostatnio niezbyt wiele tego typu produkcji powstaje, więc sposób na Alfreda Newmana może, na razie, nie być najlepszym wyborem.

Nie należy się jednak poddawać, ponieważ wydaje się, że rodzina Newmanów wie „jak to się robi”. Jeśli nie musical i nie Alfred Newman, to może jego nominowani i nagradzani bracia – Lionel i Emil? A jeśli nie, to może równie oscarowy Randy Newman, bratanek Alfreda, Lionela i Emila, mistrz piosenek lekkich i zwiewnych? Albo jeszcze lepiej – Thomas Newman. Syn Alfreda, eksperymentujący z elektronicznymi brzmieniami, bawiącego się polirytmią, wykorzystującego elementy muzyki świata. Co prawda Thomas jeszcze Oscara nie ma, ale wydaje się, że to kwestia czasu. Z takim talentem i nominacjami za *American Beauty*, *Wall-E* czy *Skazanych na Shawshank*, nawet jeśli nie dostanie nagrody w trybie tradycyjnym, to nagrodę za całokształt twórczości ma pewną.

Co prawda powodzenie metody „na Newmana” zależy w dużej mierze jednak od jakiegoś Newmana na pokładzie tworzonej produkcji, ale mimo wszystko gra jest warta świeczki. Jeśli jakiś polski Newman uchwyci styl amerykańskiej rodziny i zdobędzie Oscara, pojawi się szansa na nasz muzyczny ród, z nominacjami i statuetkami w perspektywie. Wyobraźmy to sobie, muzyczny ród polskich Newmanów: Nowaków!

III. „Na Johna Williamsa”

John Williams to przykład kompozytora, który – zdaje się – posiadał umiejętność podbijania serc członków Akademii. Posługując się sposobem „na Johna Williamsa” – tu zwracam się przede wszystkim do kompozytorów – powinno się pisać tematy chwytliwe jak bicz Indiany Jonesa. Błyskotliwe jak miecze świetlne w Gwiezdnym Wojnach lub sekcja dętych blaszanych, tak lubiana przez Williamsa. Lekkie i lotne jak E.T., mocne jak Superman. Nie zaszkodzi odrobina patosu

Lincolna, w cenie – tematy chwytające za serce: ze smutku jak w *Liście Schindlera*, lub ze strachu – jak w *Szczękach*. Można też zaadoptować musicalowy przebój, jak *Skrzypek na dachu*, i od razu robić miejsce na półce kolejne statuetki.

Nie zaszkodzi przy tym upewnić się, że pisze się muzykę do filmu reżysera, który gwarantuje sukces kasowy. W tandemie ze Spielbergiem czy Lucasem – nominacja pewna. Ale czy Oscar? No właściwie, tu pojawia się rysa na niezawodnym sposobie a la Williams. Jeszcze dwadzieścia lat temu napisałbym – tak, Oscar, prędzej czy później. Ale na szóstego Oscara John Williams czeka już 20 lat. Coś się zacięło w maszynie? Zmienił się gust Akademii? Pojawili się nowi mistrzowie? Przepis „na Williamsa” nie jest już gwarantem sukcesu?

Sprawa jest o tyle złożona, że pomimo nominacji, które dostaje ostatnio Williams (np. za *Lincolna* i *Czas wojny*) w ostatnich latach nastąpiła w muzyce filmowej estetyczna zmiana warty. Masywny neoromantyzm bywa jeszcze nagradzany (choćby Howard Shore za muzykę do *Władcy pierścieni*), ale uznanie Akademii zdobywają częściej inne rozwiązania. Zaczęło się od kina autorskiego i popularności minimalizmu i repetytywizmu (Philip Glass czy Michael Nyman), który pojawia się obecnie także w ścieżkach oscarowych (nominacje dla Glassa za *Kundun – życie Dalaj Lamy*, *Godziny*, *Notatki o skandalu*, fragmenty *Królowej* Alexandra Desplata czy nawet *Interstellar* Hansa Zimmera). Do repetytywizmu trzeba dodać dźwiękowe eksperymenty (rytmika maszyny do pisania odzywająca się w muzyce Dario Marianello do *Pokuty*), egzotykę (Indie w *Slumdogu* Rahmana i *Życiu Pi* Danny’ego Elfmana, Bliski Wschód w *Babel* Gustavo Santaolalii) czy elektronikę, która trzydzieści lat po Vangelisie znów modnie barwi partytury *The Social Network* Trenta Reznora i *Atticusa* Rossa, *Incepcji* Zimmera czy *Grawitacji* Stevena Price’a. Barwność współczesnej muzyki filmowej oddają też kompozytorzy, którzy nie wiedząc czemu jeszcze statuetki nie otrzymali: modernistyczny Jonny Greenwood (*Mistrz*), postmodernistyczny Danny Elfman (ten tandem z Burtonem!), efektowny Alberto Iglesias (ten tandem z Almodóvarem!) czy minimalistyczny Philip Glass (każdy chciałby pisać takie rzeczy „na boku” głównych zainteresowań). I w tym cała trudność: współczesne języki muzyki filmowej są tak różnorodne, że trudno jednoznacznie wskazać styl, który zdobędzie uznanie Akademii. Z tego samego względu nie warto chyba ostatecznie skreślać „sposobu na Williamsa” – jego karta może się jeszcze odwrócić.

IV. „Na przebój”

Muzyczne Oscary to nie tylko musicale i partytury do filmów, to także piosenki. Można spróbować i tego sposobu. Można napisać piosenkę, która pojawi się na początku filmu i której tekst wprowadzi widza w to, co będzie się działo na ekranie. Jeśli do tego będzie to western, można podpatrzeć jak zrobili to Dimitri Tiomkin i Ned Washington pisząc *High Noon* (*Do Not Forsake Me, Oh My Darling*), do filmu *W samo południe*. Ich sukces był tak wielki, że wielu producentów zapragnęło mieć później chwytliwe piosenki w swoich filmach. Także producenci *Śniadania u Tiffany’ego*. Henry Mancini uznał zatem, a my możemy ten sposób podejrzeć, że dobrym wyjściem będzie skomponowanie chwytliwego tematu, przeplatanie go wielokrotnie przez cały film, zrobienie z niego piosenki, którą – temu już nikt się nie oprze – zaśpiewa główna bohaterka. Upieczone w ten sposób oscarowe *Moon River* z tekstem Johnny’ego Mercera do dziś wyznacza pułap filmowego przeboju.

Osobnym wariantem sposobu „na przebój” jest podejrzenie tego co robił Walt Disney i jego co kontynuują jego artystyczni spadkobiercy. *Let it Go* z zeszłorocznej *Krainy Lodu* to tylko wierzchołek góry lodowej, szeregu nominacji i statuetek, przechodzących przez krainy Króla Lwa (*Can You Feel The Love Tonight* Eltona Johna i Tima Rice’a), Pocahontas (*Colors Of The Wind* Alana Mankena i Stephena Schwartza), Pinokia (*When You Wish Upon A Star* Leigh Harline’a i Neda Washingtona) aż po świat Królowej Śnieżki i nominowaną do Oscara ścieżkę dźwiękową z takimi przebojami jak *When You Wish Upon A Star* czy *Heigh-Ho*. Sposób na „na przebój” a la Disney jest o tyle trudny, że co roku wytwórnia Disneya sama prezentuje własne pewniaki, ale – spróbować nie zawadzi.

Można też sięgnąć po znane nazwisko znanego wykonawcy. Laureatami Oscarów za piosenki są m. in. Bob Dylan (*Things Have Changed*), Celine Dion (*My Heart Will Go On*), Bruce Springsteen (*Streets of Philadelphia*), Lionel Richie (*Say You, Say Me*), Phil Collins (*You’ll Be In My Heart*) czy Adele (*Skyfall*). Co nie znaczy, że jest to gwarancja sukcesu. Czasem może zadziałać strategia zaskoczenia, czego przykładem jest piosenka *Falling Slowly* uroczych Glena Hansarda i Markéty Irglovej z filmu *Once*, która pokonała zmasowany atak 3 nominowanych piosenek Alana Mankena z *Zaczarowanej*.

Przydałoby się, aby piosenka pojawiła się w filmie, który zdobył rozgłos także z powodów pozamuzycznych, jak większość powyższych przypadków. Ale bywa i tak, że filmowi pisane jest zapomnienie, a pochodząca z niego piosenka i tak Oscara zdobywa. O filmie *The Woman in Red* Gene’a Wildera pamięta dziś niewielu, a o oscarowej piosence *I Just Called To Say I Love You* Stevie Wonder – wielu.

V. „Na zdrowy rozsądek”

Jest jeszcze strategia piąta. Dość prosta. Nie dajmy się zwariować. To tylko Oscary. Znakomitej muzyki filmowej, która tą złotą statuetką nie została wyróżniona jest znacznie więcej. Oscara nie dostały ścieżki Ennio Morricone, które dziś uchodzą za kanoniczne dla tej dziedziny sztuki: ani *Cinema Paradiso*, ani *Misja*, ani *Dobry, zły i brzydki*. Oscara nie dostała *Casablanca* ani *Przeminęło z wiatrem* Maxa Steinera. Nie dostało 14 nominowanych filmów ze świetną muzyką Alexa Northa, by wymienić tylko ścieżki do *Tramwaju zwanego pożądaniem*, *Spartakusa*, *Kleopatry*... A jeśli spojrzymy na to jeszcze szerzej, na wielość znakomitej muzyki niefilmowej nienagrodzonej Nagrodą Akademii, to okaże się, że Oscary to właściwie tylko muzyczna zabawa, ciekawostka, konkurs. Można tam znaleźć prawdziwie dobrą muzykę, ale wartości muzycznych warto szukać nie tylko tam.

Warto o tym pamiętać, kiedy z zaspianymi uszami będziemy śledzić tegoroczną uroczystość z nadzieją, że za rok któryś z polskich kompozytorów otrzyma nominację i wygra Oscara.

Mariusz Gradowski, Polskie Radio