FOLIA 396

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 16(3) 2024

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.16.3.6

*Natalia Zburzyńska*
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID: 0000-0001-8864-7121

# Kreacyjna funkcja muzyki w horrorach Romana Polańskiego

## Wstęp

„Horror to jeden z tych gatunków filmowych, który potrzebuje muzyki jak ryba wody" (Pomostowski, 2018: 65). To stwierdzenie Piotra Pomostowskiego jest oczywistą tezą, którą warto podkreślić na początku rozważań nad muzyką tego gatunku. Badacz Mark Jancovich, w swojej książce *Horror, the film reader*, podkreśla założenia Bruce'a Kawina, że horror filmowy koncentruje się na ukazaniu spotkania znanego z nieznanym, w którym nieznane jest z założenia niebezpieczne i wrogie (Jancovich 2022: 8). Jednak według *Słownika terminów filmowych* horror to „gatunek dramatu sensacyjnego, którego celem jest wywołanie przerażenia i strachu u odbiorcy" (Hendrykowski 1994: 120). Definicje horroru filmowego koncentrują się przede wszystkim na aspekcie wywoływania intensywnych reakcji emocjonalnych. Jest to gatunek, który operuje estetyką strachu i niepokoju, a jego celem jest konfrontacja z nieznanym. Tak też się dzieje w trzech filmach Romana Polańskiego: *Dziecko Rosemary*, *Lokator* i *Dziewiąte wrota*, które posłużą w niniejszym artykule jako przedmiot badań. Wybór tych filmów jest celowy, jednak nie przypadkowy. Choć filmografia Polańskiego zawiera wiele przykładów, które mogą wystraszyć lub zaniepokoić (warto przywołać filmy takie jak *Wstręt*, *Nieustraszeni pogromcy wampirów* czy *Autor widmo*), trzy wyżej wymienione mają kilka cech wspólnych, które zaważyły na takim doborze próby. Są to cechy uwarunkowane, po pierwsze, powolnym i stopniowym rozwojem fabuły, która w pierwszych minutach filmów przypomina bardziej film obyczajowy niż dramat sensacyjny. Po drugie, położeniem fabularnym głównego bohatera w pierwszym akcie filmu i w końcowej jego części. Po trzecie, sytuacją fabularną, która dla protagonisty staje się nieodwracalnym fatum. Wreszcie zło, będące głównym przyczynkiem niefortunnych sytuacji fabularnych, nie jest widoczne, jednak jego obecność podkreślona zostaje właśnie poprzez muzykę.

Muzyka w filmach *Dziecko Rosemary*, *Lokator* i *Dziewiąte wrota* jest środkiem, który wzmacnia narrację filmowych opowieści i stanowi kluczowy element tworzący charakterystyczny klimat dramatycznego niepokoju. Teza ta staje się więc przyczynkiem do przeprowadzenia analizy poszczególnych utworów filmowych. Pierwszym krokiem będzie wyszczególnienie w każdym z omawianych filmów podstawowego trójpodziału muzyki, który składa się z wyznaczenia: motywu/motywów przewodnich (lejtmotywów), muzyki diegetycznej (będącej częścią świata przedstawionego) i muzyki niediegetycznej (będącej dodatkiem audialnym filmu mającym za zadanie wpływać na emocje widza). Następnym krokiem będzie podstawowa analiza muzykologiczna wskazanych głównych muzycznych motywów oraz scharakteryzowanie dźwięków występujących w diegezie i poza nią. Kolejny krok stanowi przestudiowanie momentów fabularnych, w których występują dane melodie, i zestawienie ich razem, w celu zinterpretowania wpływu muzyki na omawianą scenę filmu. Do sformułowania końcowych wniosków posłużą odpowiedzi na podstawowe pytania badawcze. Po pierwsze, w jaki sposób muzyka filmowa wpływa na audialność horrorów? W jaki sposób muzyka filmowa może wykreować to, czego nie da się zobaczyć? Jakie znaczenie mają muzyczne motywy przewodnie, muzyka diegetyczna i niediegetyczna w wybranych filmach?

## Badanie muzyki filmowej

Muzyka filmowa jest jednym z integralnych elementów tworzących dzieło filmowe. Ma ona za zadanie towarzyszyć obrazowi filmowemu i być dźwiękową ilustracją tego, co niewypowiedziane lub niewidoczne. Nie znaczy to jednak, że muzyka jest mniej istotna niż warstwa wizualna. Wspomaga filmową fabułę, jednocześnie jej „nie zagłuszając". Piotr Pomostowski podkreśla: „dobrze sfunkcjonalizowany dźwięk nie tylko może wzmocnić obraz […], ale potrafi również diametralnie zmienić sposób naszego patrzenia na kogoś lub coś" (Pomostowski 2019: 15). Muzyka, choć jest sztuką niedostępną dla wzroku, posiada „sfery oddziaływania obce sztukom przedstawiającym" (Helman 1964: 64). Myśląc o muzyce filmowej względem jej znaczenia w kreowaniu konkretnej narracji filmu, trzeba posłużyć się interdyscyplinarnym badaniem, które może zostać oparte na teoriach i metodach badawczych z pogranicza muzykologii, filmoznawstwa, narratologii, semiologii czy komunikacji społecznej.

Muzykologia filmowa, która łączy w swoich badaniach zagadnienia z zakresu muzykologii (analizy zapisu nutowego) i filmoznawstwa (analizy relacji obrazu i muzyki w filmie), zajmuje się badaniem muzyki filmowej, zwracając największą uwagę na jej pierwotne źródło. Anna G. Piotrowska w swojej książce *O muzyce i filmie: wprowadzenie do muzykologii filmowej* zaznacza:

> W muzykologii filmowej uznano, że podstawowym materiałem badawczym jest film wraz z towarzyszącą mu ścieżką muzyczną (tudzież dźwiękową). Analizę partyturowego zapisu muzyki traktuje się jako narzędzie pomocnicze. Także odsłuch ścieżki dźwiękowej bez korelacji z filmem spełnia jedynie rolę wsparcia. Ani bowiem partytura, ani samo nagranie nie informują o kontekście, w jakim muzyka pojawia się w danym

> filmie, co znacznie ogranicza ich przydatność w procesie analizy muzyki filmowej (Piotrowska 2014: 27).

W niniejszym badaniu muzyki w horrorach Romana Polańskiego taki pogląd zostanie wdrożony. Przedstawia on spójną ścieżkę analizy, która odpowiednio przeprowadzona, może dać podstawę do kolejnych rozważań nad narracją i semiologiczną budową znaczeń fabularnych. To, czego nie uda się wdrożyć w niniejszym badaniu, to analizy partyturowego zapisu nutowego, ze względu na ograniczony dostęp do takich dokumentów. Analiza muzykologiczna zatem zostanie oparta na autorskich transkrypcjach usłyszanych w filmie melodii.

Film jako forma audiowizualna, według Marka Hendrykowskiego, posługuje się językiem. Badacz, w swojej wnikliwej książce poświęconej semiotyce filmowej, wskazuje:

> W praktyce komunikacyjnej zjawisko audiowizualności opiera się na równoprawności, współdziałaniu i współdopełnianiu się znaków wizualnych i znaków audialnych w przekazach kinematograficznych, które w swej budowie stanowią swoiście zespoloną całość znaczeniową (Hendrykowski 2014: 129–130).

To stwierdzenie jest przyczynkiem do pochylenia się nad semiotycznym znaczeniem zjawisk audialnych, które będzie można odszukać w wybranych przykładach filmowych. Analiza semiologiczna wskaże drogę interpretacji i scharakteryzuje narracyjną naturę filmów. Mając na uwadze fakt, iż film składa się z występujących po sobie znaków, warto wskazać teoretyczne pojęcie, które może pomóc w interpretacji scen filmowych. Znaki syntagmatyczne to takie, które oddziałują na siebie nawzajem, a ich znaczenie może być odczytane właśnie ze względu na ich sekwencyjne występowanie (Rose 2010: 111). Takie zjawisko z pewnością zostanie przywołane w części praktycznej analizy, poświęconej odziaływaniu muzyki na obraz (w relacji znaczonego i znaczącego).

Do tych metodologiczno-teoretycznych rozważań dochodzi jeszcze jeden ważny aspekt – gatunkowość. Horror jako gatunek, ze względu na swoją charakterystyczną naturę, skieruje niniejsze rozważania na konkretne tory analityczne. Jak zostało podkreślone we wstępie, wykorzystuje on muzykę jako jeden z ważniejszych środków narracyjnych, który ma podtrzymać charakter opowieści fabularnej. Z tego też względu muzyka filmowa zostanie opracowana w charakterystyczny sposób dla tego gatunku. Badacz Mark Brownrigg w swojej książce *Film Music and Film Genre* opisuje elementy muzyczne wykorzystywane w takich filmach. Badacz wskazuje, że fragmenty muzyczne horroru zapisane są przede wszystkim w tonacjach molowych (Brownrigg 2003: 115). Muzyka składa się z dysonansów (Ibidem: 119), rozchwianej artykulacji np. *glissando* (Ibidem: 118), chromatyki, która wzmacnia dysonansowość melodii przez zastosowanie bliskich odległości pomiędzy dźwiękami (Ibidem: 122). Kolejnym charakterystycznym elementem jest używanie *sforzanda*, które może podkreślić dramatyczność sceny i jej nasilenie emocjonalne (Ibidem: 126–127). Ciekawym aspektem kreującym horrorową audialność, na którą wskazuje autor, jest wykorzystanie muzyki

popularnej dla podkreślenia prozaiczności scen i chwilowej „normalności" fabularnej (Ibidem: 130). Jak można wnioskować, aspekt ten będzie dotyczyć przede wszystkim muzyki zastosowanej w diegezie. Wszystkie powyższe aspekty zostaną sprawdzone w analizie muzycznej filmów Romana Polańskiego.

## Trójpodział warstwy muzycznej

Filmy *Dziecko Rosemary* (1968), *Lokator* (1976) i *Dziewiąte wrota* (1999) to dzieła Romana Polańskiego, do których muzykę napisali kolejno: Krzysztof Komeda, Philippe Sarde i Wojciech Kilar. Każdy z podanych filmów został przestudiowany pod względem występujących w nich muzycznych motywów przewodnich, muzyki diegetycznej i muzyki niediegetycznej. W myśl zasad, którymi kieruje się muzykologia filmu i które zostały podkreślone przez badaczkę Annę G. Piotrowską, wyszczególnione fragmenty muzyczne zostały zbadane w odniesieniu do fabuły filmu i momentu historii fabularnej, w której się znajdują. Taką metodę wskazuje w literaturze przedmiotu również wybitna polska badaczka, Zofia Lissa. W książce *Estetyka muzyki filmowej* podkreśla wagę interpretowania muzyki wyłącznie w kontekście jej występowania z obrazem filmowym. Zaznacza również, że muzyka w filmie nie ma własnej autonomicznej formy (formy w rozumieniu zasad muzyki), „wchodzi w formę syntetyczną filmu", łącząc się i będąc pod dyktando fabularnego przebiegu (Lissa 1964: 287, 296).

Skoro muzyka filmowa jest nieodłącznym elementem filmu, praca kompozytora filmowego również musi być częścią zbiorowej pracy. Zofia Lissa w taki sposób pisze o roli kompozytora filmowego:

> Nieautonomiczność muzyki filmowej wynika ponadto z kilku różnych momentów: margines swobody dla koncepcji kompozytorskiej jest w muzyce filmowej o wiele mniejszy niż w innych gatunkach muzycznych. Kompozytor nie jest tu pozostawiony własnej koncepcji wyrazowej, ale musi przejąć i uwypuklić koncepcję reżysera, wyrażoną poprzez wizualne współczynniki filmu. Musi wczuć się w inwencję i koncepcję innych i tylko ją od swojej strony uzupełnić. Jest jednym z twórców kolektywnego dzieła, co zmienia dość silnie jego wewnętrzne nastawienie (Lissa 1964: 290).

Zatem dobra współpraca na linii reżyser–kompozytor jest bardzo istotna. Pracę kompozytora monitoruje sam reżyser, dba, by audialność filmu podtrzymywała jego reżyserskie wyobrażenie i autorski styl. To zdanie będzie miało duże znaczenie w przypadku omawianych filmów, zważywszy na fakt, iż kompozytorami byli różni muzycy (trzy różne doświadczenia, trzy różne warsztaty kompozytorskie). Omawiany w tym akapicie aspekt roli reżysera w tworzeniu świata audialnego filmu zaważył na doborze, a raczej eliminacji z listy wybranych horrorów Polańskiego filmu *Autor widmo*. Chociaż fabuła filmu pasuje do przyjętych na wstępie kryteriów, dzieło to, pod względem muzyki, nie do końca było tworzone przez duet Polański–kompozytor filmu *Autor widmo* (co jest bardzo słyszalne). Wspomina o tym w swojej książce *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego* Piotr Pomostowski (2018: 194).

Muzyczny motyw przewodni w filmie *Dziecko Rosemary* słyszalny jest od samego początku filmu. Utwór znany pod nazwą *Kołysanka Rosemary* (org. *Sleep Safe and Warm*), przypominający formą muzyczną piosenkę, jest akompaniamentem do czołówki filmu, w której oprócz napisów informacyjnych widać na ekranie panoramę nowojorskich kamienic „z lotu ptaka", czyli miejsce rozgrywanej akcji. *Kołysanka*, napisana w tonacji molowej, skonstruowana jest z czterotaktowego wstępu, w którym wybrzmiewają rozłożone dźwięki akordu tonicznego, zwrotki, refrenu i czterotaktowych łączników, występujących pomiędzy frazami zwrotki oraz między zwrotką a refrenem. Główna melodia została wprowadzona w głosie solowym, a jej dźwięki ułożone niedaleko siebie w ambitusie kwarty. Łącznik przygotowujący do przeprowadzenia następnej frazy melodycznej składa się z powtarzanego motywu akordowego. Dźwięki akordu tworzą interwały, które budową są bardzo do siebie zbliżone (sekunda mała – 2 półtony, kwarta – 5 półtonów, tryton – 6 półtonów, kwinta – 7 półtonów). Właściwie nachodzą na siebie, tworząc nieprzyjemny dla ucha akord dysonansowy. Warto zatrzymać się na chwilę przy kwestii wykorzystanego w melodii czołówkowej interwału trytonu. Piotr Pomostowski wspomina:

> Niegdyś wierzono, że ów interwał posiada własności diaboliczne, nie wolno było go stosować w muzyce kościelnej, a przez ówczesnych teoretyków nazywany był łacińskim określeniem *diabolus in musica* – diabłem w muzyce (Pomostowski 2019: 28).

Główna melodia *Kołysanki* została odśpiewana przez głos żeński, a dokładniej przez wcielającą się w bohaterkę Rosemary, aktorkę Mię Farrow (Polański 2017: 296–297). W czołówce nie widać głównej bohaterki filmu, pojawia się ona dopiero pod koniec słyszanej melodii. Akompaniament do głosu solowego jest zagrany przez instrumenty smyczkowe oraz klawiszowe.

Lejtmotyw pojawia się w filmie siedem razy. Ze względu na różny charakter scen jest za każdym razem wykonany w inny sposób. Zmiany następują w harmonii, wykorzystanej instrumentacji, tempie, jednak główna melodia pozostaje niezmienna, toteż łatwo ją rozpoznać. *Kołysanka* słyszana jest w scenach, w których na ekranie widać Rosemary. Są to jednak momenty związane z niewidzialną postacią dziecka lub związanymi z nim sytuacjami (scena rozmowy telefonicznej, w której Rosemary dowiaduje się, że jest w ciąży, scena, w której zaniepokojona bohaterka czuje ruchy dziecka w jej łonie, scena, w której Rosemary śni o szczęśliwej rodzinie). Ostatnie przeprowadzenie *Kołysanki* następuje w scenie finałowej, w której główna bohaterka dowiaduje się o całej intrydze i uświadamia sobie, że została matką potomka szatana. Lejtmotyw został powtórzony w taki sam sposób jak na samym początku filmu (z niewielkimi zmianami w pierwszych taktach utworu, które stają się wyrazowym i symbolicznym dopełnieniem), pełniąc funkcję muzycznej klamry kompozycyjnej filmu.

Główny motyw muzyczny filmu *Lokator*, podobnie jak w poprzednim filmie, po raz pierwszy pojawia się jako uwertura filmowa (Lissa 1964: 292), która wybrzmiewa w swojej pełnej formie podczas czołówki. Jak w *Dziecku Rosemary*, czołówka filmu również skonstruowana została z napisów informacyjnych i kadru przedstawiającego w sposób panoramiczny miejsce akcji. Główny lejtmotyw jednak znacznie różni się od

poprzedniego. Skomponowany jest z dwóch różniących się od siebie części. Pierwszą, bardzo mroczną, w tonacji molowej, tworzą powtarzane motywy melodyczne w ambitusie tercji wielkiej, które rozgrywane są po kolei przez basowe dźwięki instrumentów dętych, następnie w wyższym rejestrze przez harfę szklaną (Pomostowski 2018: 114). Łączniki między motywami wybrzmiewają w interwałach dysonansowych, wprowadzając bardzo mroczny charakter niepokoju. Druga część lejtmotywu jest przyjemniejsza dla ucha i formą przypomina piosenkę. Posiada bowiem wstęp akompaniamentu, zwrotkę i refren. Melodia głosu solowego grana jest przez klarnet w ambitusie większym niż oktawa, jednak zachowującym wprowadzoną tonację molową. Główny motyw muzyczny kończy się w momencie, kiedy na ekranie widać wchodzącego do kamienicy głównego bohatera Trelkovskiego. Pierwsza część lejtmotywu staje się częścią atonalną, z kolei druga jest jego tonalnym i melodycznym odpowiednikiem.

Główny lejtmotyw tonalno-atonalny pojawia się w filmie dziesięć razy. Są to sceny związane z nienaturalnymi sytuacjami domowymi, z którymi zmierza się główny bohater (znalezienie zęba w dziurze ściany, śledzenie przez sąsiadów i obserwowanie bohatera przez okno łazienki). Muzyka ta towarzyszy również scenom, gdy główny bohater stopniowo utożsamia się z kobietą, poprzednią lokatorką mieszkania. W większości przypadków lejtmotyw słyszany jest w pełnej formie, jednak w niektórych scenach słychać poszczególne jego części. Najczęściej część atonalna lub tonalna łączy się *attaca* z dźwiękami niediegetycznymi. Ostatnie przeprowadzenie lejtmotywu w całości następuje w ostatniej scenie filmu, kiedy to główny bohater, leżący w szpitalu, przeżywa szpitalne odwiedziny (jedną z pierwszych scen filmu) z perspektywy osoby chorej. Dochodzi tu, tak jak w przypadku filmu *Dziecko Rosemary*, do klamrowej budowy muzyczno-fabularnej.

Film *Dziewiąte wrota*, tak jak dwa poprzednie, posiada główny lejtmotyw występujący w pełnej formie podczas czołówki. Na przestrzeni filmu można jednak dodatkowo usłyszeć dwa inne lejtmotywy, które pojawiają się w trakcie filmu kilkukrotnie i przypisane zostają do konkretnych postaci i zjawisk. Pierwszym wiodącym lejtmotywem jest „motyw książki". Związany z główną intrygą filmu, towarzyszy muzycznie scenom, w których główny bohater studiuje i porównuje ze sobą książki, szukając przy tym rozwiązania zleconej zagadki. Ten motyw pojawia się w filmie aż piętnaście razy. Jest jednak wykonywany w różnej instrumentacji i tonacji, w zależności od zaawansowania i dramatyczności scen, którym towarzyszy. Melodia „motywu książki" zagrana jest w tonacji molowej, a dźwięki ustawione są obok siebie chromatycznie, nie przekraczając ambitusu kwinty. Motyw ten otwiera muzycznie film (wybrzmiewa zaraz po gabinetowej scenie prologu), klamrowo go również kończy, towarzysząc ostatniej scenie filmu (nie jest jednak utworem, który słychać podczas napisów końcowych). Drugi lejtmotyw, znacznie różniący się charakterem od głównego motywu przewodniego, to „motyw Corso". Związany bezpośrednio z głównym bohaterem, wybrzmiewa w scenach jego pracy, połączonych nierzadko z podróżowaniem, oraz wtedy, gdy na plan pierwszy wyłaniają się jego inteligencja detektywistyczna i groteskowa pewność siebie. Motyw ten ma marszowy rytm, a główna melodia wygrana przez klarnet, wprowadza nuty nonszalancji, trafnie ilustrując naturę Corso. Trzeci lejtmotyw, „motyw diaboliczny", związany z postacią zielonookiej kobiety, jest dysonansowym

i nieprzyjemnym dla ucha motywem wygranym w wysokim rejestrze klawikordu. Motyw harmonicznie skonstruowany jest z powtarzanych po sobie akordów trytonu (średniowiecznego „diabła w muzyce"). „Diaboliczny motyw" słychać w filmie kilkukrotnie, a towarzyszy scenom, podczas których główny bohater niespodziewanie spotyka kobietę na swojej drodze.

Muzyka diegetyczna w filmach *Dziecko Rosemary*, *Lokator* i *Dziewiąte wrota* ma podobną konstrukcję. Pojawia się przede wszystkim w pierwszych częściach filmu, kiedy to jeszcze nie czuć i nie widać anomalii horroru. Muzykę diegetyczną w tych filmach można podzielić na melodie diegetyczne wewnętrznie i diegetyczne zewnętrznie. Muzyka diegetyczna wewnętrznie to popularne piosenki, które wybrzmiewają w scenach zbiorowych, podczas spotkań towarzyskich, na domówkach, w restauracji, w których występują przyjaciele głównych bohaterów lub inni ludzie będący przedstawicielami świata prozaicznego. Natomiast muzyka diegetyczna zewnętrznie jest częścią filmowej diegezy, lecz jej źródło nie jest widoczne. W trzech filmach słyszana jest najczęściej „przez ścianę". Tak brzmiąca muzyka wykorzystuje instrumenty klasyczne: fortepian, w *Dziecku Rosemary* słyszany na korytarzu kamienicy i cicho w domu państwa Woodhouse, w *Lokatorze* słyszany na korytarzu kamienicy, podczas rozmów głównego bohatera z sąsiadami, oraz skrzypce, w *Dziewiątych wrotach* słyszane przez głównego bohatera przed wejściem do dworku.

Muzyka niediegetyczna w trzech analizowanych filmach stanowi część świata abstrakcyjnego i pojawia się stopniowo, wypierając w końcowej części filmu muzykę diegetyczną. Muzyka ta słyszana jest w scenach, niepokojących, gdy główny bohater przeżywa niemiłe emocje i zdarzenia. Podkreśla również sceny pośpiechu, bójek oraz walki głównego bohatera z postaciami wplątanymi w intrygę fabularną. Trudno wyznaczyć konkretne melodie muzyki niediegetycznej. Są to najczęściej, w pierwszych częściach filmów, krótkie motywy lub frazy wykorzystujące atonalne przebiegi dźwięków, zagrane zmienną artykulacją, wykorzystujące często *glissanda* i *tremolo*, a w końcowych częściach filmów – dłuższe melodie wygrane w dynamice forte.

## Uniwersalne audialne środki estetyczne – wyniki i wnioski

Po przestudiowaniu audialności filmów *Dziecko Rosemary*, *Lokator* i *Dziewiąte wrota* (kolejność ta zostanie zachowana w poniższych wnioskach), można stwierdzić, że ilustracje muzyczne filmów, pomimo że zostały napisane przez trzech różnych kompozytorów, mają z sobą wiele wspólnego.

Po pierwsze, główne lejtmotywy filmów – *Kołysanka*, „motyw tonalno-atonalny", „motyw książki" – są muzycznym tłem do czołówki filmów, tym samym otwierają audialną przestrzeń filmową. Zofia Lissa, w swojej książce *Estetyka muzyki filmowej*, podkreśla, że lejtmotyw wykorzystany w czołówce filmu można przyrównać do „dawnej operowej uwertury". A dalej czytamy:

> Uwertura rozbrzmiewa co prawda wraz z czołówką, której informacje w silnym stopniu koncentrują uwagę widza na sobie, ale równolegle już wprowadza widza w nastrój całości lub wprost w treściowy wątek pierwszych scen (Lissa 1964: 292).

W czołówce filmu *Dziecko Rosemary* wizualnie niewiele się dzieje, jednak audialnie dzieje się dużo. Po pierwsze, słychać głos głównej bohaterki – matki, która bardzo swobodnie wyśpiewuje melancholijną melodię. Po drugie, wykorzystanie diabolicznego motywu z użyciem interwału trytonu wprowadza nienaturalną dysonansowość, która jednoznacznie definiuje i narzuca diaboliczną narrację. Alicja Helman zaznacza, że muzyczny motyw przewodni jest cytatem związanym „z jakimś elementem warstwy wizualnej, bądź emocjonalnej czy intelektualnej" (Helman 1964: 77), który ma za zadanie podkreślić konkretne odniesienie narracyjne na zasadach „motywu przypominającego" (Ibidem).

Czołówka filmu *Lokator* jest bardzo niepokojąca i wprowadza duży dyskomfort u słuchacza. Można sądzić, iż użycie w instrumentarium harfy szklanej, której sam dźwięk jest niestabilnym brzmieniem, było zabiegiem celowym (Pomostowski 2018: 116). Dźwięk świszczącej harfy szklanej audialnie podkreśla kruchość okna, szkła, przez które przenika wzrok wpatrujących się sąsiadów, czy czynność samookaleczenia. Główny dwuczęściowy lejtmotyw filmu *Lokator* związany jest przede wszystkim z podwójną tożsamością głównego bohatera. Pierwsza atonalna część odpowiada postaci kobiety, czyli choroby psychicznej głównego bohatera. Druga, tonalna melodia, jest muzycznym symbolem jego samotnego życia. Złem, którego nie widać, a czyha na głównego bohatera w jego najbliższym otoczeniu, niczym szatan na Rosemary w jej domu, jest właśnie choroba psychiczna.

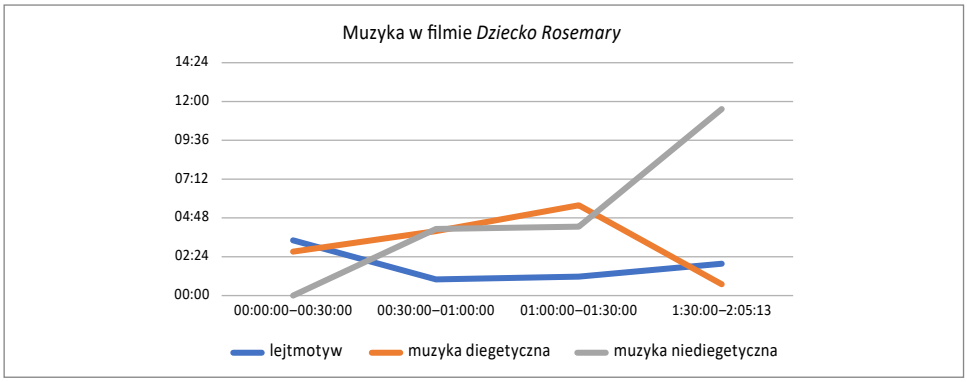
Lejtmotyw filmu *Dziewiąte wrota* to z kolei dysonansowa, smyczkowa melodia, której dźwięki przechodzą pomiędzy sobą chromatycznie, niejako ocierając się o siebie, i która „parafrazując Wojciecha Kilara – jest w filmie Polańskiego tym szatanem, którego nie widać" (Pomostowski 2018: 181). Taki zabieg jednoznacznie wprowadza narracyjne odniesienie.

Wszystkie „czołówkowe uwertury" wybrzmiewają w tonacji molowej, wprowadzając tym samym dramatyczne napięcie. Wszystkie są również audialnym przyczynkiem do rozwoju historii głównego bohatera, a tym samym jej zakończenia. Czołówkowe lejtmotywy, jak zostało podkreślone powyżej, wybrzmiewają w finałowych scenach filmów, tworząc klamrową budowę audialną. Każdy z protagonistów analizowanych filmów na samym początku opowieści jest zwykłym śmiertelnikiem, który pojawia się w nowej lokalizacji (wprowadzenie się do nowych mieszkań, odwiedzenie biblioteki Borisa Balkana). Wkracza nieświadomie do nowego świata, co obarczone zostaje nieodwracalnym fatum, na pierwszy rzut oka lub ucha nic na to jednak nie wskazuje. W finale żaden z bohaterów nie próbuje walczyć z systemem. Podporządkowuje się nowemu światu i godzi się na swój los. Rosemary, z matczyną miłością, uspokaja swoje dziecko i wyśpiewuje mu a'capella fragment *Kołysanki*, który wybrzmiewa w niediegetycznej diegezie (pomimo że aktorka fizycznie nie śpiewa na ekranie, słychać jej głos, tak jakby śpiewała w swoich myślach). Trelkovsky poddaje się schizofrenicznej chorobie, próbując dwa razy popełnić samobójstwo. Tym samym sam jeszcze bardziej wpędza się w zawikłany finał postaci. Corso tak głęboko został pochłonięty zagadką, że ostatecznie sam za wszelką cenę próbował dowieść sprawiedliwości i rozwiązać główną intrygę, w celu doznania proroczego uświęcenia, co ostatecznie mu się udaje.

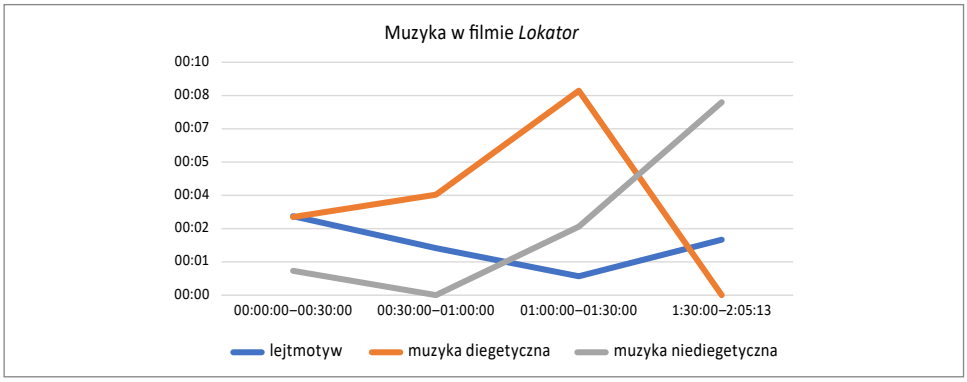
Muzyczne lejtmotywy pełnią symboliczne odniesienie i wprowadzają dodatkową, semiologiczną możliwość odczytania znaków wizualno-audialnych. W filmie *Dziewiąte wrota* występują sceny, w których znak audialny pojawia się przed obrazem, którego dotyczy. Są to momenty fabularne, w których Corso napotyka na swojej drodze zielonooką kobietę. Jedną z takich scen jest spotkanie bohaterów w pociągu. Na ekranie widać detektywa Corso, który po studiowaniu książki w przedziale restauracyjnym wraca korytarzem pociągu na swoje miejsce. W momencie, kiedy jego mimika sugeruje, że zauważył przed sobą coś, co go zaskoczyło, rozbrzmiewa dysonansowy akord rozpoczynający diaboliczny lejtmotyw. Choć na ekranie nie widać postaci kobiety, audialnie zostaje ona wywołana. Muzyka w takich przypadkach staje się profetycznym środkiem wyrazu, którego znaki audialny i wizualny następują kolejno po sobie. Znak audialny, w tym przypadku, staje się w teorii semiologii znakiem „znaczącym" dla wizualnego znaku „znaczonego". Sfera audialna determinuje sferę wizualną. To samo zauważyć można w scenie filmu *Lokator*, w której po raz pierwszy od wynajęcia mieszkania przez Trelkovskiego nawiedza go jego tonalno-atonalny motyw muzyczny. Jest to scena, podczas której główny bohater wypakowuje swoje rzeczy i urządza się w nowym mieszkaniu. Odnajduje w szafie z lustrem ubrania dawnej lokatorki, którym się przygląda. Wraca jednak do kolejnych czynności domowych. Po niedługiej chwili rozpoczyna się lejtmotyw grany przez harfę szklaną, a Trelkovsky, jakby wywołany z prozaicznego świata, wpatruje się w swoje odbicie w lustrze. Szafa, mieszcząca sukienki poprzedniej lokatorki, które staną się dla bohatera wyznacznikiem jego schizofrenicznego alter ego, muzycznie dała o sobie znać. Audialnie bohater (a raczej widz-słuchacz) został ostrzeżony przed tym, co jeszcze ma się wydarzyć.

Muzyka diegetyczna w filmach jest łącznikiem ze światem normalnym, niehorrorowym. Najczęściej pozwala bohaterowi zapomnieć na chwilę o otaczających go problemach lub spędzić miło czas z ludźmi, których złowieszcza intryga fabularna nie dotyczy. Muzyka diegetyczna zewnętrzna, ta słyszana „zza ściany", wprowadza do sfery audialnej przyjemny charakter. Według Piotra Pomostowskiego dźwięki te, „budują świat niezwykle prozaiczny w swojej istocie, towarzysząc również prozaicznym dialogom" (Pomostowski 2018: 102). Przyjemne, obyczajowe melodie diegetyczne nie będą jednak dominowały w produkcjach z gatunku horroru. Muzyka, która wprowadza złowieszczy i dramatyczny charakter, umieszczona jest niediegetycznie. Długości wybrzmiewania każdej z trzech warstw muzycznych na przestrzeni długości całego filmu zilustrowane zostały na wykresach 1–3.

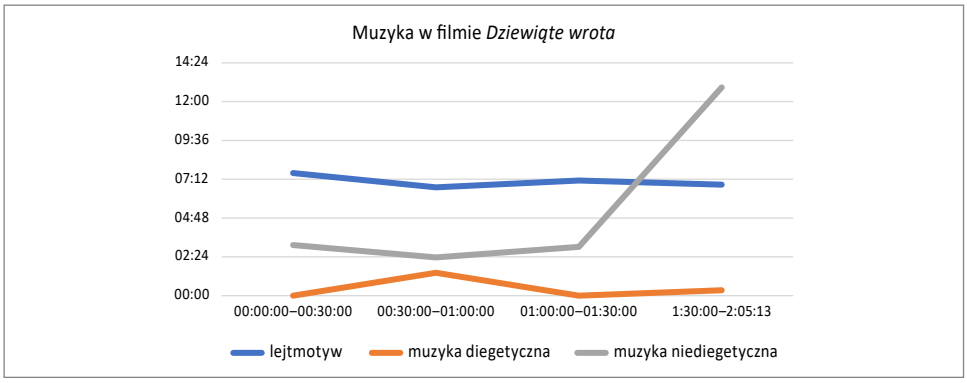
Po przeanalizowaniu wykresów zauważyć można jedną ważną zależność. Muzyka niediegetyczna wypiera stopniowo muzykę diegetyczną, tym samym wprowadzając stopniowo świat horroru, a eliminując świat obyczajny. Dzieje się to mniej więcej w 3/4 długości filmów, kiedy to niejasności fabularne są na tyle przytłaczające, że dochodzi do rozpoczęcia ostatniego aktu fabuły, która doprowadza do przerażającej sceny kulminacyjnej.




Wykres 1. Trójpodział muzyki filmowej w filmie *Dziecko Rosemary*
Źródło: opracowanie własne.




Wykres 2. Trójpodział muzyki filmowej w filmie *Lokator*
Źródło: opracowanie własne.




Wykres 3. Trójpodział muzyki filmowej w filmie *Dziewiąte wrota*
Źródło: opracowanie własne.

## Podsumowanie

Muzyka filmowa w trzech analizowanych horrorach Romana Polańskiego ma wiele znaczeń, które można określić mianem wspólnych. Spełniła wszystkie teoretyczne założenia Marka Brownrigga, wspomniane w części metodologiczno-teoretycznej artykułu. Wskazane przez badacza teoretyczne składniki horrorowych konstrukcji muzycznych zostały użyte w omówionych kompozycjach (melodie zapisane w tonacjach molowych, wprowadzenie chromatyki, dysonansów, odpowiedniej artykulacji – *glissanda*, *tremolo*, posłużenie się diegetyczną muzyką popularną jako prozaicznym przerywnikiem). W tym momencie warto przypomnieć, że kompozytorami filmowymi analizowanych dzieł: *Dziecko Rosemary*, *Lokator* czy *Dziewiąte wrota* było trzech różnych kompozytorów, a filmy powstały w trzech różnych okresach twórczych i życiowych reżysera (lata 1968, 1976, 1999), co dowodzi, że praca na linii reżyser–kompozytor nie była przypadkowa i powierzchowna. Każdy z kompozytorów, choć przemycił w swoich muzycznych dziełach wiele z własnego stylu, oddał się w pełni założeniom reżysera. Roman Polański natomiast udowadnia, że jest wybitnym artystą, trzymającym się przez lata wyznaczonego stylu filmowego i przekazującym w filmach złożony znaczeniowo świat fabularny.

Reasumując, muzyka w analizowanych filmach, nie tylko wywołuje konkretne emocje u widza-słuchacza, ale staje się dodatkowo niewidocznym bohaterem filmów, który determinuje i zmienia świat protagonisty. Te wiadomości są jednak w pełni czytelne dopiero po obejrzeniu całego filmu. Nie da się zrozumieć zaszyfrowanych wizualnych i audialnych odniesień bez całościowego kontekstu historii fabularnej. Twórca muzyki do filmów tworzy audialną narracyjność, która nierzadko wpływa na rozumienie i postrzeganie filmowej opowieści. Wykorzystuje szereg środków kompozytorskich, które wzmacniają dramatyczny przekaz. Każda z przeanalizowanych części muzyki filmowej (lejtmotywy, muzyka diegetyczna i niediegetyczna) ma bardzo duże znaczenie w budowaniu narracji sfery audialnej filmu. Każda z muzycznych konstrukcji wprowadza swój specyficzny charakter, który w końcowej wersji, choć czasem niedostrzegalny na „pierwszy rzut ucha", trafnie oddaje naturę fabularnej opowieści.

## Bibliografia

Brownrigg Mark. 2003. Film Music and Film Genre. Stirling.

Helman Alicja. 1964. Rola muzyki w filmie. Warszawa.

Hendrykowski Marek. 1994. Słownik terminów filmowych. Poznań.

Hendrykowski Marek. 2014. Semiotyka ruchomych obrazów. Poznań.

Hendrykowski Marek. 2019. Narracja w filmie i ruchomych obrazach. Poznań.

Jancovich Mark. 2002. Horror, the film reader. Londyn, Nowy Jork.

Lissa Zofia. 1964. Estetyka muzyki filmowej. Kraków.

Piotrowska Anna G. 2014. O muzyce i filmie: wprowadzenie do muzykologii filmowej. Kraków.

Polański Roman. 2017. Roman by Polański. Kalina Szymanowska, Piotr Szymanowski (przeł.). Warszawa.

Pomostowski Piotr. 2018. Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego. Poznań.

Pomostowski Piotr. 2019. Muzyka w filmie. Warszawa.

Rose Gillian. 2010. Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością. Ewa Klekot (tłum.). Warszawa.

Stachówna Grażyna. 1994. Roman Polański i jego filmy. Warszawa.

**Streszczenie**

W artykule została przeanalizowana muzyka filmowa, która pełni kreacyjną funkcję w horrorach Romana Polańskiego: *Dziecko Rosemary*, *Lokator*, *Dziewiąte wrota*. Zbadano, jak muzyka, w tym lejtmotywy oraz muzyka diegetyczna i niediegetyczna, wpływa na narrację i atmosferę filmów. Podkreślono, że muzyka nie tylko towarzyszy obrazowi, ale przede wszystkim intensyfikuje dramatyzm i uczucie niepokoju, będąc kluczowym elementem w kreowaniu doświadczenia audiowizualnego. Treść artykułu łączy w sobie interdyscyplinarne zagadnienia teoretyczno-analityczne, ukazując złożoną rolę muzyki w horrorach Romana Polańskiego.

## The creative function of music in Roman Polański's horror films

**Abstract**

The article analyzes film music that serves a creative function in Roman Polański's horror films *Rosemary's Baby*, *The Tenant*, and *The Ninth Gate*. It examines how music, including leitmotifs, diegetic and non-diegetic music, influences the narrative and atmosphere of the films. It emphasizes that music not only accompanies the visuals but primarily intensifies the drama and sense of unease, serving as a key element in creating the audiovisual experience. The content of the article combines interdisciplinary theoretical and analytical issues, revealing the complex role of music in Roman Polański's horror films.

**Słowa kluczowe:** Polański, muzyka filmowa, kreacja, horror

**Keywords:** Polański, film music, creation, horror film

**Natalia Zburzyńska** – doktorantka w Szkole Nauk Społecznych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu oraz Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Swoje badania koncentruje wokół zagadnienia muzyki filmowej w kontekście nauk o komunikacji społecznej. Obszary zainteresowań badawczych: muzyka w filmie, narracyjność muzyki filmowej, twórczość polskich kompozytorów muzyki filmowej.