

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

Stanisław Bitka

***ROCK, THE ROLLING STONES, SCORSESE –
JEGO FILMY, JEGO ŚCIEŻKI DŹWIĘKOWE***

Praca doktorska napisana pod kier. prof. dr. hab. Krzysztofa Kozłowskiego

Promotor pomocniczy: dr Piotr Pławuszewski



Poznań 2023

Spis treści

Słowo wstępne	3
I. „Auteur Music” – Martin Scorsese	7
1.1. Rock’n’roll, rock, kino	7
1.2. <i>Rockumentaries</i>	20
II. Martin Scorsese i rock’n’roll	35
2.1. Wstęp	35
2.2. <i>Kto puka do moich drzwi</i>	41
2.3. Dokumenty muzyczne Martina Scorsese	58
2.3.1. <i>Ostatni walc</i>	62
2.3.2. Biografie. Dylan i Harrison	74
III. Muzyka The Rolling Stones w filmach Martina Scorsese	83
3.1. Wstęp	83
3.2. <i>Ulice nędzy</i>	95
3.3. <i>Chłopcy z ferajny</i>	109
3.4. <i>Kasyno</i>	123
3.5. <i>Infiltracja</i>	135
3.6. <i>Rolling Stones w blasku światel</i>	144
Zakończenie	151
Spis ilustracji	160
Filmografia	162
Bibliografia	170

Słowo wstępne

Martin Scorsese jest reżyserem, który dzięki talentowi i wytrwałej pracy zdołał wypracować indywidualny styl artystyczny. Jego filmy są łatwo rozpoznawalne, cechuje je swoboda w prowadzeniu akcji, oryginalność filmowania i pomysłowa narracja. Jakkolwiek dawno już osiągnął artystyczną maestrię i wielokrotnie zaczynał od nowa, chcąc przełamać rutynę (przypadek *Po godzinach* [1985]), to jednak premiery¹ filmów Scorsesego nadal cieszą się ogromnym zainteresowaniem publiczności i krytyków, nie wyłączając badaczy jego twórczości.

Scorsese, tak jak Bob Dylan, Mick Jagger bądź Stanley Kubrick, umiejętnie łączy sukces komercyjny z atrakcyjnością wizualną. W dużym uproszczeniu rzecz ujmując, można by powiedzieć, że na nowe filmy Scorsesego czeka się z niecierpliwością. Czekają zarówno ci, którzy kino identyfikują z wyrafinowaniem i z podejrzliwością patrzą w stronę Hollywood, jak i ci, dla których jest ono czystą rozrywką (to samo odnosi się do The Rolling Stones w kontekście rynku muzycznego). Nikt nie wątpi, że oddziaływanie filmów Scorsesego na sztukę filmową w skali światowej jest dziś niepodważalne. Najważniejszym tego potwierdzeniem jest fakt, że inni artyści otwarcie przyznają się do inspiracji jego obrazami filmowymi. Takie filmy, jak *Taksówkarz* (1976) czy *Chłopcy z ferajny* (1990) cieszą się w pełni zasłużoną renomą. To kwintesencja filmowej klasyki.

Gala oscarowa z 2020 roku była pod tym względem zdarzeniem symbolicznym. Nominowany wtedy film Scorsesego, *Irlandczyk* (2019), nie otrzymał co prawda żadnej

¹ Najnowszy film Martina Scorsesego, bardzo dobrze przyjęty na festiwalu w Cannes *Czas krwawego księżycy* (2023), wejdzie na ekrany kin 20 października br., ale znamieną dla tej dysertacji jest także okoliczność, że tegoż samego dnia i roku premierę będzie miała pierwsza po wielu latach płyta The Rolling Stones, *Hackney Diamonds*, którą promuje singiel *Angry*.

statuetki, ale niemal każdy laureat odbierający nagrodę dziękował obecnemu na sali Martinowi Scorsese za inspirację artystyczną.

Signum stylu filmowego Martina Scorsese są między innymi „gęste” ścieżki dźwiękowe, obfitujące w rock’n’roll i muzykę popularną. Już w swoim debiutanckim filmie *Kto puka do moich drzwi* (1969) Scorsese (zamiast zaprosić do współpracy kompozytora) samodzielnie opracował ścieżkę dźwiękową. Wypełnił ją muzyką, którą lubił i której sam słuchał. Ten sposób postępowania kontynuował w *Ulicach nędzy* (1973) i *Chłopcach z ferajny*; w *Kasynie* (1995) doprowadził go do perfekcji; w późniejszym *Wilku z Wall Street* (2013) i *Irlandczyku* (2019) mógł już czerpać inspirację z samego siebie. Ścieżki dźwiękowe tych ostatnich filmów składają się z dziesiątków precyzyjnie zaadaptowanych utworów.

Nie oznacza to, że Scorsese ma problemy we współpracy z zawodowymi kompozytorami. Przykładem znakomitej komunikacji z twórcami muzyki filmowej była z całą pewnością jazzowa ścieżka dźwiękowa do *Taksówkarza* (1976), autorstwa znanego kompozytora muzyki filmowej, Bernarda Herrmanna, z pamiętnym motywem granym na saksofonie. Innym ważnym przykładem pozostaje ścieżka dźwiękowa z *Ostatniego kuszenia Chrystusa* (1988), która ukazała się rok po premierze filmu jako „żyjący własnym życiem” album Petera Gabriela *Passion: Music for The Last Temptation of Christ*, zainspirowany muzyką Bliskiego Wschodu i przefiltrowany przez współczesną wrażliwość artystyczną. Na przypomnienie zasługuje też remake *Przylądka strachu* (1962) Johna Lee Thompsona, który Scorsese zrealizował pod tym samym tytułem w 1991 roku. Do współpracy zaprosił Elmera Bernsteina, wyrażając pragnienie, by ten zaadaptował do filmu oryginalną ścieżkę napisaną przez Bernarda Herrmanna². W *Przylądku strachu* (1991), podobnie jak w późniejszej *Infiltracji* (2006), muzyka oryginalna przeplata się z adaptowaną muzyką popularną. Ponadto Scorsese z powodzeniem wykorzystuje na potrzeby kina muzykę klasyczną: operową, symfoniczną i fortepianową (np. *Po godzinach*, *Wiek niewinności* [1993]), *Wyspa tajemnic* [2010]). Równolegle do filmów fabularnych Scorsese zrealizował szereg dokumentów, w tym *stricte* muzycznych. Ale muzyka, która była materia dla filmów dokumentalnych, okazywała się następnie inspiracją dla jego filmów fabularnych.

Piosenki wykorzystane przez Scorsesego nie tylko dookreślają tło akcji, lecz także są elementem składowym narracji, nadają jej dynamikę, ukierunkowują przebieg. Dlatego też w tej pracy zajmują miejsce uprzywilejowane. Szczególne muzyka The Rolling Stones.

² Zob.: J. Godsall, „*Cape Fear*”: *Remaking a Film Score*, „The Soundtrack” 2011, t. 4, nr 2, s. 117-135.

Spoglądając na całą filmografię Scorsese'go i poszukując środka ciężkości, którego amerykański reżyser poszukiwał, montując swoje ścieżki dźwiękowe, trudno nie zauważyć, że w kluczowych momentach najbardziej osobistych jego filmów z zadziwiającą logiką powracają piosenki „największego zespołu rock'n'rollowego na świecie”, The Rolling Stones.

Ta logika była zarazem podstawą strukturalizacji całej pracy. Jej budowa przedstawia się następująco:

(1) W rozdziale pierwszym zatytułowanym „»Auteur Music« – Martin Scorsese” zarysowuję problematykę obecności muzyki rockowej w kinie fabularnym i dokumentalnym. Myślą przewodnią tego rozdziału jest założenie, że rock jako gatunek od swych początków był bardzo mocno związany z kinem jako takim, pośrednio i bezpośrednio. Także na poziomie ideowym, aksjologicznym. Rozważania mają pokazać refleksję o rocku i muzyce filmowej jako podstawie autorskiej muzyki Martina Scorsese.

(2) Drugi rozdział rozprawy został poświęcony Martinowi Scorsese i jego graniczącej z fascynacją znajomości muzyki rockowej. Analizuję tu film *Kto puka do moich drzwi*. Film intrygujący z uwagi na pionierskie, jak na owe czasy, zabiegi przystosowywania muzyki popularnej i rockowej do obrazu filmowego. Osobny wątek tworzą tutaj dokumenty muzyczne Scorsese'go, ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Ostatni walc* (1978), który wyznacza cezurę nie tylko w filmografii amerykańskiego reżysera, ale i w odniesieniu do całego gatunku *rockumentaries*.

(3) W rozdziale trzecim pokazuję, jakie znaczenie dla Scorsese'go miała muzyka The Rolling Stones. Jest to kluczowa część pracy. Omawiam w niej nakręcony z rozmachem film koncertowy *Rolling Stones w blasku świateł* (2008). Rozdział składa się on z analiz czterech filmów fabularnych: *Ulic nędzy* (1973), *Chłopców z ferajny* (1990), *Kasyna* (1995) i *Infiltracji* (2006), a także dokumentu *Rolling Stones w blasku świateł* (2008). Jak wykazuję w swoich analizach, piosenki The Rolling Stones rzucają mocne światło na interpretacje wymienionych dzieł.

Na koniec dwa wyjaśnienia.

(1) W dysertacji skupiam się przede wszystkim na filmach kinowych. Z tego też względu nie analizuję chociażby cyklu *The Blues*, w którym Scorsese (jako producent, ale i reżyser jednego segmentu) objaśnia korzenie muzyki popularnej, czy serialu *Vinyl* (2016), który był wspólnym projektem Micka Jaggera, Martina Scorsese i dziennikarza Richego

Cohena, przygotowanym dla telewizji HBO. Wymienieni artyści byli współproducentami i autorami pomysłu na scenariusz. Scorsese nie został jednak dopuszczony do reżyserowania wszystkich odcinków (przygotował jedynie pierwszy odcinek), co w jego przekonaniu wpłynęło na to, że serial, mimo dobrego przyjęcia krytyki, spotkał się ze słabym odzewem wśród publiczności. Ostatecznie zaniechano jego kontynuacji, nie powstał kolejny sezon.

We wspomnianym odcinku pilotującym Scorsese mocno zaznaczył swój autorski styl filmowy. Nie dość, że akcja rozgrywała się na Manhattanie w latach 70., a więc w realiach wyjątkowo bliskiej Scorsesemu, to jeszcze w jednej z pierwszych scen słyszymy *voice-over* głównego bohatera w roli narratora (jest to bardzo istotna technika podawcza dla omawianych w rozdziale trzecim filmów *Chłopcy z ferajny* i *Kasyno*). Serial ukazywał perypetie Richiego Finestry (Bobby Cannavale), który prowadził wytwórnię nagrań; był to punkt wyjścia do opowieści o narodzinach punk rocka (w jedną z ról punkrockowego muzyka wcielił się James Jagger, syn Micka), disco i rapu, a także o ich bluesowych i rock'n'rollowych korzeniach. Uzależniony od narkotyków, obdarzony „złotym uchem” Finestra nieustannie musi balansować między swoją wybitną intuicją w wyborze muzyków, z którymi chce współpracować, a wymogami bogatych, często powiązanych z gangsterami producentów. Na swój sposób ma wiele cech wspólnych z samym Scorsesem, który miewał problemy z narkotykami i umiejętnie oscylował pomiędzy art-housem a mainstreamem.

(2) Pomijam wideoklip – może lepiej: film krótkometrażowy – do piosenki *Bad* (1987) Michaela Jacksona, a także dwa filmy dokumentalne, które nigdy nie były pokazywane w kinach: wyprodukowany przez Netflix'a *Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* (2019) i współreżyserowany przez montażystę Davida Tedeschiego film *Personality Crisis: One Night Only* (2022), który był rejestracją jubileuszu Davida Johansena – lidera grupy New York Dolls, będącej prekursorem nowojorskiego punk rocka.

Filmy te stanowią bez wątpienia znaczący materiał badawczy i skłaniają ku dalszej refleksji nad obecnością szeroko rozumianej muzyki rockowej w kinie Martina Scorsese. To, że reżyser o takim dorobku wciąż angażuje się w niszowe projekty artystyczne, świadczy o jego niesłabnącej fascynacji rockiem i czyni go wielkim kronikarzem tej muzyki.

I. „Auteur Music” – Martin Scorsese

1.1. Rock’n’roll, rock, kino

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech stylu filmowego Martina Scorsese jest twórcze posługiwanie się ścieżką dźwiękową. Jak słusznie pisał Robert Kolker:

Nagle „wybuchy” rock and rolla, rhythm and bluesa, a czasem jazzu lub opery na ścieżce dźwiękowej stają się stałym elementem stylu Scorsese. Muzyka popularna współczesna czasowi narracji staje się nierozdzielną częścią tej narracji. Sam rytm odtwarzanych piosenek staje się integralną częścią ruchu kamery i schematu montażu danej sekwencji. Teksty piosenek często ironicznie komentują akcję lub stanbohaterów¹.

Pod koniec lat 80. XX wieku, w posłowie do klasycznej już dziś pracy poświęconej funkcjom muzyki w filmach narracyjnych, Claudia Gorbman odnotowywała tendencję do coraz częstszego wykorzystywania muzyki popularnej, zamiast tej, która była komponowana specjalnie do konkretnego filmu. Jako przyczynę tego stanu rzeczy amerykańska znawczyni muzyki filmowej wskazywała rozwój formy wideoklipu. Jednocześnie zastanawiała się, czy na pewno kwestia sięgania do rezerwuaru znanych standardów muzycznych, miast wykorzystania muzyki oryginalnej, jest aż tak bardzo istotna². W późniejszych latach Gorbman rozwinęła tę myśl i wprowadziła do naukowego wokabularza kategorię reżysera-melomana³ – twórcy, którego gust muzyczny jest jego znakiem rozpoznawczym. Tacy artyści, jak Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Sofia Coppola, Xavier Dolan, Richard Linklater, Lars von Trier czy Wes Anderson postrzegani są

¹ R. Kolker, *Cinema of Loneliness*, Oxford 2011, s. 200.

² Zob.: C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londyn – Bloomington – Indianapolis 1987, s. 162.

³ C. Gorbman, „Auteur Music”, w: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert, Berkeley – Los Angeles – Londyn 2007, s. 151.

właśnie przez pryzmat ich upodobań muzycznych i sposobów wykorzystania muzyki w filmie. Zdaniem Claudii Gorbman:

[...] dla wielu twórców filmowych muzyka stanowi platformę dla idiosynkratycznego wyrażania gustu, a zatem przekazuje ona nie tylko znaczenie w kontekście fabuły, ale również znaczenie, które funkcjonuje niczym ich autorska sygnatura. [...] Nowi kompozytorzy nie kształcą się w Wiedniu, ich edukacja muzyczna zaczyna się od częstego obcowania z telewizją, popkulturą. I to doprowadziło do powstania nowych muzycznych idiomów, a także do bardziej zniuansowanych konceptów⁴.

Użycie charakterystycznej piosenki może w prosty sposób określić ramy czasowo-przestrzenne filmu, a także jego kontekst społeczny. W wyniku czego muzyczny pejzaż filmowy naszych czasów wyznaczają skompilowane ścieżki dźwiękowe, poczynając od *Amerykańskiego graffiti* (1973) Georga Lucasa, a kończąc na *Licorice Pizza* (2021) Paula Thomasa Andersona. Znakomitym przykładem tej tendencji jest *Boyhood* (2015) Richarda Linklatera – ów Bildungsroman, który powstawał przez dwanaście lat, obfituje w przeboje powstałe na progu roku 2000; pomagają one widzowi zorientować się w czasie akcji filmu. Nawiasem mówiąc, trudno sobie wyobrazić współczesną polską realizację filmową opowiadającą o latach 80., w której nie rozbrzmiewałyby piosenki Maanam czy Brygady Kryzys.

Piosenka stanowi jeden z najbardziej rozpoznawalnych sposobów na nawiązanie przez reżysera intertekstualnej komunikacji z widzem. Subtelne odniesienia do literatury, malarstwa bądź filmu – w zależności od kompetencji percepcyjnych odbiorcy – nie zawsze dadzą się rozpoznać od razu. Oczywiście jest natomiast, że melodia, dynamika, głośność, wreszcie sam tekst wywołują emocje i projektują sens – możliwe odczytanie konkretnej sceny, a czasem całego filmu. Istotne jest też to, że wykorzystanie muzyki diegetycznej⁵, zwłaszcza tej skomponowanej przed powstaniem filmu (widz może mieć na jej temat wcześniej wyrobioną opinię), niejako łączy doświadczenie widza i bohatera. W scenie, w której bohater słucha muzyki, jako widzowie jesteśmy w stanie przez chwilę doświadczać tych samych uczuć. Piosenka może zatem funkcjonować jako metakomentarz, odwołując się bezpośrednio do skojarzeń odbiorcy. Jak przed laty pisała Zofia Lissa:

⁴ *Ib.*

⁵ W tej pracy będę posługiwał się rozróżnieniem muzyka diegetyczna / niediegetyczna (zob.: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art / Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 315). Przykładem tego pierwszego rozwiązania będzie scena, w której bohaterowie filmu *Kto puka do moich drzwi* (1969) słuchają muzyki radiowej, jadąc samochodem – jesteśmy pewni, że źródło dźwięku pochodzi ze świata przedstawionego. Muzyka niediegetyczna – posługując się przykładem z tego samego filmu – pojawia się w scenie erotycznej, której towarzyszy piosenka *The End* z repertuaru grupy The Doors. Muzykę oryginalną napisaną do filmu, czyli *score music*, traktuję natomiast w opozycji do muzyki prekompilowanej – skonstruowanej z istniejących wcześniej nagrań. Termin „[...] będący autorską propozycją tłumaczenia niemieckiego wyrażenia präexistente Musik” podaję za Krzysztofem Kozłowskim. Zob.: K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 181.

Jest to jednak **zawsze** muzyka w kadrze, rozlegająca się w przedstawionym, filmowym świecie, słyszalna nie tylko dla widza filmowego, ale i dla bohaterów filmowych. Jest tym samym muzyką w swojej naturalnej roli. [...] W filmie wykonywana pieśń ma działać na „ekranowych” słuchaczy, wpływać na ich emocje, postępowanie, działanie, a więc współdziałać w rozwoju akcji, decydować o dalszych wypadkach⁶.

David Bordwell i Kristin Thompson, pisząc o tym, jak należy rozumieć w filmie fabularnym pojęcie *mise-en-scène*, zauważają, że wkrótce po projekcji można nie pamiętać już tego, jak zmontowano obejrzany film lub jakie funkcje spełniały w nim ruchy kamery, na ogół zapamiętuje się natomiast kostiumy, scenografię, światło⁷. Kontynuując tę refleksję i stosując ją do zagadnienia muzyki w filmie, zasadne byłoby twierdzić, że łatwo można zapomnieć zawiłe losy bohaterów filmowych, a żywo pamiętać sceny, w których rozbrzmiewały dobrze znane nam utwory.

Anna G. Piotrowska wśród licznych funkcji, jakie w filmie może pełnić muzyka, wyszczególnia funkcję intencjonalno-behawioralną⁸, która – w dużym skrócie – ewokuje nastroje i emocje (na podstawie pozafilmowych skojarzeń związanych z wykorzystaniem konkretnych brzmień lub harmonii), oraz funkcję referencyjno-sygnifikatywną, sugerującą znaczenia, pomagającą w określeniu czasu i miejsca akcji i identyfikacji kulturowo-etnicznej⁹. Choć Piotrowska skupia się głównie na muzyce oryginalnej, założenia te z powodzeniem można wykorzystać w refleksji nad muzyką prekompilowaną.

Co więcej, piosenka w filmie może być dużo bardziej „produktywna”. Jej tekst w mniej lub bardziej zawoalowany sposób stanowi zawsze rodzaj komentarza do konkretnej sceny. Problemem tutaj bywa recepcja filmów zagranicznych. Wyłączywszy musicale, teksty piosenek z reguły, zwłaszcza tych rozbrzmiewających w tle, nie są tłumaczone. Tym samym widz niezaznajomiony dość dobrze z językiem obcym siłą rzeczy pozostaje pozbawiony części kontekstów. A przecież – jak słusznie komentuje Simon Frith – „[...] większość ludzi zapytana, co piosenka »znaczy«, mówi o słowach. Badając, co znaczą słowa, możemy przyjąć dwie strategie i traktować piosenki albo jako wiersze, obiekty literackie, które można analizować całkowicie niezależnie od muzyki, albo jako akty mowy, słowa, które należy analizować w kontekście wykonania”¹⁰. W przypadku filmu jest rzeczą oczywistą, że nie można analizować tekstu nie tylko w oderwaniu od muzyki, lecz przede wszystkim w oderwaniu od sceny. Martin Scorsese należy do twórców, którzy przykładają dużą wagę do

⁶ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Warszawa 1964, s. 315.

⁷ Zob.: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art / Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, op. cit., s. 128.

⁸ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 189-225.

⁹ *Ib.*, 225-255.

¹⁰ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011, s. 214.

słów piosenek – wyraźnie widać to na etapie postprodukcji, kiedy bardzo precyzyjnie określa czas piosenki i poziomy głośności. Scorsese bardzo często wykorzystuje fragment danej piosenki, aby jej tekst bezpośrednio komentował akcję.

Wreszcie, jej rytm muzyczny – podobnie jak w przypadku muzyki napisanej przed realizacją sceny – nierzadko decyduje o sposobie pracy kamery i płynności jej ruchów. Alicja Helman słusznie diagnozowała przed laty, że teoretycy filmu „na ogół myślą rytmem, metrum, tempo i agogikę. Rytm jest dla nich uniwersalnym, magicznym terminem, w którym mieści się to wszystko, co wiąże się z przebiegiem czasowym filmu, zasadami symetrii, proporcji itp”¹¹. Dlatego też, by uniknąć niejasności terminologicznej, doprecyzujmy, że tempo utworu może determinować i odpowiadać szybkości prowadzenia kamery, akcenty muzyczne zaś wspomagać lub osłabiać miejsca cięć montażowym. Dobrym przykładem jest omawiany w trzecim rozdziale utwór *Can't You Hear Me Knocking?* wykorzystany w filmie *Kasyno* (1995).

Kathryn Kalinak jako egzemplifikację tego, do czego może służyć muzyka filmowa, zamiast słynnych kompozycji Ennio Morricone lub Leonarda Bernsteina, wybiera scenę, której podstawą jest właśnie piosenka, a ściślej mówiąc: *Stuck In The Middle With You* zespołu Stealers Wheel, która pojawia się jako muzyczne tło dla sceny tortur z *Wściekłych psów* (1992) Quentina Tarantino. Badaczka stwierdza:

Stuck In The Middle With You pełnił tutaj różne funkcje. Tworzył nastrój, pomagał w ustanowieniu atmosfery, przyczyniał się do scharakteryzowania postaci, pomagał w kształtowaniu narracji, tworzył złożoną emocjonalną reakcję u widowni, szczególnie w kontekście reprezentacji przemocy, unifikował sekwencję, nadawał jej rytm i wciągał widownię w spektakl filmowy. Jednocześnie wymuszał na nas identyfikację z sadystycznym przestępcą¹².

Autorka zwraca uwagę na istotny szczegół, który może ujść uwadze mniej skupionego odbiorcy, chodzi mianowicie o manipulację głośnością i tym samym jakością odtwarzanej piosenki. Na początku sceny, kiedy Pan Blondyn (Michael Madsen) włącza radio, słyszymy słabszy monofoniczny sygnał, to bez wątpienia dźwięk diegetyczny. Po pierwszych taktach muzyka płynnie przechodzi jednak w przestrzenny i czysty głos, który – jak zauważa Kalinak – właśnie przez to, że nie jesteśmy świadomi zachodzącej zmiany, wywołuje w nas odczucie przyjemności¹³.

We wczesnych latach dwutysięcznych Simon Frith zwracał uwagę, że:

¹¹ A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 68-69.

¹² K. Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oksford et al. 2010, s. 7.

¹³ *Ib.*

[...] ścieżki dźwiękowe do filmów są nadal najważniejszym źródłem najlepiej sprzedających się singli w Stanach Zjednoczonych, a branża, filmowa i muzyczna, mają teraz swoje oparte na symbiozie relacje: filmy są tworzone i produkowane jako wspólne przedsięwzięcie wytwórni płytowej, takie jak np. *Gorączka sobotniej nocy* (1977) czy *Dirty Dancing* (1987); filmy te zawierają już istniejące fragmenty albumów, wybrane po skomplikowanych negocjacjach między firmami¹⁴.

Choć współcześnie radykalnie zmienił się model dystrybucji muzyki, znamienne wydaje się to, że wykorzystanie określonej piosenki w filmie może przyczynić się do ponownego jej odkrycia i do pozyskania przez nią nowej widowni. Dość wskazać renesans popularności Kate Bush, kiedy to w czwartym sezonie serialu *Stranger Things* (2022) wykorzystano jej singiel *Running Up That Hill (Deal With God)* z płyty *Hounds Of Love* (1985), lub zespołu Nirvana po wykorzystaniu w filmie *Batman* (2022) utworu *Something In The Way* pochodzącego z albumu *Nevermind* (1991). Zofia Lissa w *Estetyce muzyki filmowej* pisała o, z dzisiejszej perspektywy archaicznej, „pieśni” w odniesieniu do filmu. Jej ustalenia nadal pozostają inspirujące:

Pamiętajmy bowiem, iż muzyka w filmie ma zupełnie innego odbiorcę niż muzyka na sali koncertowej czy nawet operowej – może to być odbiorca najmniej muzycznie przygotowany, najmniej uczulony na muzykę, odbiorca, do którego właśnie prosta forma pieśniarska może najłatwiej trafić. Poza tym pieśń – to najbardziej realistyczny sposób włączenia muzyki do filmu, sposób wymagający najmniej skomplikowanych zabiegów intelektualnych od słuchacza¹⁵.

Literatura dotycząca wykorzystania muzyki prekompilowanej ostatnimi laty sukcesywnie się poszerza, zwłaszcza w kręgach anglosaskich¹⁶. Interesujący wkład mają tu badacze zajmujący się kinem Martina Scorsese. Jordan Stokes stwierdza, że większość autorów piszących o muzyce prekompilowanej kładzie nacisk na to, jak film zmienia się poprzez wykorzystanie muzyki. Ale i sam film – zdaniem Stokesa – wpływa na piosenkę. Stokes proponuje własną typologię przemian strukturalnych widocznych na prekompilowanych ścieżkach dźwiękowych („A Typology of Structural Transformations in the Jukebox Score”)¹⁷: (1) zestawienie – ścieżka dźwiękowa pełni funkcję kuratorską, tworząc intertekstualne połączenia między dwoma lub więcej zawartymi utworami, (2) skrócenie – tylko część piosenki jest zawarta w filmie, (3) rozszerzenie – oryginalna piosenka jest wydłużana poprzez dodanie oryginalnie skomponowanej muzyki lub poprzez płynne połączenie dwóch wcześniej przygotowanych fragmentów¹⁸. Todd Decker, analizując ścieżkę

¹⁴ S. Frith, *The Popular Music Industry*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. S. Frith, W. Straw, J. Street, Cambridge et al. 2001, s. 43.

¹⁵ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, op. cit., s. 318.

¹⁶ Zob.: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, op. cit.; *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, red. J. Hubbert, Berkeley – Los Angeles – Londyn 2011; K.J. Donnelly, *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*, Nowy Jork et al. 2015.

¹⁷ J. Stokes, *Rock Composition and Recomposition in „The Departed’s” Soundscape*, „Music and the Moving Image” 2013, t. 6, nr 2, s. 3.

¹⁸ *Ib.*, s. 4.

dźwiękową *Kasyna* (1995), stawia tezę, że rolę reżysera w tak szeroko zakrojonej muzycznie produkcji filmowej można porównać do kultury deejayingu¹⁹. Julie Hubbert z kolei, analizując ścieżkę dźwiękową *Chłopców z ferajny* (1990), podkreśla, jak silny wpływ na współczesną kinematografię ma rozwój wideoklipu²⁰.

Przydatnym narzędziem w audiowizualnej analizie filmów Martina Scorsese okazała się metoda „zakrywania” zaproponowana przez francuskiego teoretyka Michela Chiona, polegająca na kilkukrotnym odtwarzaniu pod rząd analizowanego materiału: z zaciemnionym obrazem, z wygłuszonym dźwiękiem i wreszcie w oryginalnej postaci²¹. Używając tej metody, zdałem sobie sprawę z modyfikacji dokonanych na ścieżce dźwiękowej, zwłaszcza w filmie *Kasyno* (1995).

Muzykę wykorzystaną w filmach Martina Scorsese (nader często pochodzącą z repertuaru The Rolling Stones) cechuje rockowy charakter. Samo pojęcie „rock” jest rzecz jasna bardzo szerokie i nie mieści się w ramach gatunku muzycznego. Werner Faulstich wyraźnie odróżnia kulturę rocka od muzyki rockowej, choć zarazem przyznaje, że sednem tej pierwszej w latach 60. była ta druga. Obie natomiast byłyby nie do pomyślenia bez mediów, które nadały im postać i stworzyły dla nich szerokie forum dyskusyjne²².

Wacław Panek zauważa, że rock to „[...] ogólne określenie wszystkich odmian muzyki popularnej wywodzącej się z „czarnego” bluesa i amerykańskiej muzyki białych typu country and western oraz rock’n’rollowej”²³. W moim przekonaniu jest to definicja zbyt szeroka, bo też „czarny blues” stał się fundamentem niemal całej muzyki popularnej, nie tylko rockowej. Jak zauważa Susan McClary: „Podręczniki historii muzyki XX stulecia powinny, choć rzadko to czynią, koncentrować się na sukcesji »czarnych gatunków«, które pozostawiły niezatarty ślad na życiu kolejnych pokoleń. Ragtime, blues, jazz, rhythm and blues, gospel,

¹⁹ T. Decker, *The Filmmaker as DJ: Martin Scorsese's Compiled Score for „Casino” (1995)*, „The Journal of Musicology” 2017, t. 34, nr 2, s. 282.

²⁰ Zob.: J. Hubbert, „Without Music, I Would Be Lost”. Scorsese, „GoodFellas” and New Soundtrack Practice, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. A. Ashby, Oxford 2013.

²¹ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012, s. 149.

²² W. Faulstich, *Aufschwung und Höhepunkte der Rockkultur: Musik, Medien, Werte*, w: *Kultur der 60er Jahre*, red. W. Faulstich, Monachium 2003, s. 291.

²³ W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 293.

doo wop, soul, rock, reggae, funk, disco, rap – to, moim zdaniem, główne źródła muzyki naszych czasów”²⁴.

Dodajmy w tym miejscu istotne rozróżnienie między muzyką popularną a muzyką pop. Grzegorz Piotrowski, polemizując z Wacławem Pankiem, który uznaje słowa „pop” i „muzyka popularna” niemalże za synonimy, wyjaśnia:

Chociaż pop pochodzi od popular, proces różnicowania ich zakresów semantycznych oraz, co się z tym wiąże, zakresów łączliwości frazeologicznej (możliwości aktualizacji w rozmaitych kontekstach) zaszedł już dawno. Wiązał się on z postępującym od końca lat czterdziestych XX wieku wyodrębnieniem się tzw. muzyki środka (middle of the road), przeznaczonej dla odbiorcy dorosłego z białej klasy średniej, oraz alternatywnej muzyki „obrzeży”, słuchanej głównie przez młodzież jak rhythm and blues czy rock and roll²⁵.

W *The Oxford Dictionary of Music* hasło „rock” brzmi w następujący sposób:

[...] to gatunek muzyki popularnej pochodzący z USA (jako rock’n’roll), który w latach 50. rozprzestrzenił się po całym świecie. Wykonywany przez zespoły, w których skład wchodzi wokół, gitary – bardzo często elektronicznie wzmocnione i perkusje. Istnieją podgatunki takie, jak folk rock, jazz rock i punk rock. Rock był wykorzystywany w takich dziełach scenicznych, jak *Hair*, *Tommy* i *Jesus Christ Superstar*. Słowa piosenek często odnoszą się do spraw społecznych²⁶.

Jak zwracał uwagę Theodore Gracyk: „W latach 50. było mniej kategorii do opisu muzyki popularnej. Termin *rock and roll* zastąpił *rhythm and bluesa*, aby zaznaczyć, że biali, tak samo jak czarni, wykonują tę muzykę”²⁷. W definicjach rocka istotnym czynnikiem precyzującym opis jest nacisk kładziony na jego afroamerykańskie korzenie.

Naukowej precyzji nie sprzyja to, że rock’n’roll potocznie bywa traktowany synonimicznie z rockiem jako takim. Nie zapominajmy jednak, że cytowanej definicji ważna jest informacja, że rock narodził się *de facto* z rock’n’rolla. Jest też pojęciem dużo szerszym zawierającym w sobie szereg podgatunków. Występującym tu różnicom przyjrzał się dokładniej Theodore Gracyk, i bronił tezy, że mimo iż to rock’n’roll jest korzeniem, z którego wyrósł rock, wiele współczesnych rockowych wykonawców nie ma nic wspólnego z rock’n’rollem. Co więcej, samo

rozdzielenie jest nieostre po części dlatego, że tak wielu wczesnych artystów rockowych było również rockandrollowcami. Wyraźnym tego przykładem jest kariera zespołu The Beatles, którego członkowie zaczęli jako zespół rockandrollowy, a skończyli w zupełnie innych rejonach muzycznych. [...] Trudno

²⁴ S. McClary, *Rap, minimalizm i struktury czasowe w muzyce końca XX wieku*, tłum. M. Mendyk, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 371.

²⁵ G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysł*, Warszawa 2016, s. 25.

²⁶ Zob.: „Rock Species of popular music originating in USA (as rock’n’roll) in early 1950’s and spreading through world. Performed by groups, e.g. of v(v), guitars, often electronically amplified, and drums. There are sub-species such as folk rock, jazz rock and punk rock. Rock was used in stage works such as *Hair*, *Tommy* and *Jesus Christ superstar*. Words of songs often refer to social themes”. *The Oxford Dictionary of Music*, red. M. Kennedy, Oksford 1994, s. 734.

²⁷ T. Gracyk, *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Filadelfia 2007, s. 18.

byłoby wytłumaczyć komuś, czym jest rock'n'roll, odtwarzając takie utwory, jak *Blackbird*, *Julia*, *Here Comes The Sun* czy *Yesterday*. Można to natomiast uczynić, dając mu sposobność usłyszenia *I Want to Hold Your Hand*, *Long Tall Sally* czy *Helter Skelter*²⁸.

Kolejny problem z definiowaniem muzyki rockowej – jak słusznie przekonuje Marcin Rychlewski – związany jest z wykorzystywaniem różnych kryteriów klasyfikacyjnych, a mianowicie technologicznych, estetycznych i socjologiczno-ideologicznych²⁹. W myśl tych pierwszych tym, co odróżnia muzykę rockową od muzyki klasycznej czy jazzowej, jest brak zapisu nutowego³⁰. Finalny efekt to nagrany utwór, który stanowi często wspólne dzieło muzyka, realizatora nagrań i producenta. Tym niemniej w muzyce rockowej bardzo ważne jest połączenie autorstwa z wykonawstwem, co wyraźnie zbliża muzykę rockową do kina autorskiego, a być może jeszcze bardziej do piosenki rozumianej jako forma „nowoczesnej liryki”, w odróżnieniu do literatury „pisanej”³¹. Jak wyjaśnia Faulstich, „literatura jest zawsze zapośredniczona; nie ma literatury niezapośredniczonej. Albo się ją drukuje, albo jest ona prezentatywna jak to ma miejsce w mediach elektronicznych bądź teatrze, a w tym wypadku można ją utrwalić: na taśmie magnetofonowej, na wideo kasecie, także na płycie”³². „Prezentatywność” dawnej literatury podkreślał już w swoich badaniach nad Homerem Albert B. Lord³³, który wyrażał przekonanie, że każdy pieśniarz, „nawet najskromniejszy, należy do tradycji oralnej pieśni epickiej tak samo, jak należy do niej Homer – jej najbardziej utalentowany przedstawiciel”³⁴. Tym bardziej możliwe do zastosowania w odniesieniu do muzyki rockowej wydają się dziś słowa wypowiedziane w „Przedmowie” do pracy Alberta przez Harry’ego Levina na temat obecnej relacji żywe słowo – słowo śpiewane. W jego opinii „słowo – mówione czy śpiewane – w połączeniu z obrazem wizualnym mówcy lub pieśniarza odzyskało swoją moc dzięki urządzeniom mechanicznym”³⁵.

Wartość artystyczna utworów rockowych, ujmując rzecz w dużym uproszczeniu, zasadza się przecież na jakże trudnej do zdefiniowania autentyczności. Innymi słowy, na jej „prezentatywnym” charakterze, który sprawia, że „liryka śpiewana” domaga się szerokiego kręgu odbiorców. Bądź co bądź, słucha się jej na koncertach lub na folkowych zlotach w

²⁸ T. Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*, Durham – Londyn 1996, s. 7.

²⁹ Zob.: M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 9.

³⁰ Szerzej na ten temat pisał Chris Cutler, który rozważał zależność między muzyką ludową a muzyką popularną w opozycji do muzyki artystycznej. Zob.: Ch. Cutler, *O muzyce popularnej*, tłum. I. Socha, Kraków 1999.

³¹ Zob.: W. Faulstich, *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte*, t. 1: *Vom Rock'n'Roll bis Bob Dylan (1955-1963)*, Gelsenkirchen-Buer 1983, s. 14-16.

³² *Ib.*, s. 15.

³³ A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.

³⁴ *Ib.*, s. 55.

³⁵ *Ib.*, s. 49.

knajpie³⁶. To między innymi dlatego partie gitarowe Kurta Cobaina – lidera nieodżałowanej grupy Nirvana – lub też partie na zestaw perkusyjny Larsa Urlicha z zespołu Metallica, mimo iż daleko im do wirtuozerii, wciąż brzmią – użyjmy tego wyświechtanego już słowa – tak zjawiskowo i inspirują młodych adeptów muzyki rockowej na całym świecie.

Pod względem gatunkowym w muzyce rockowej zazwyczaj wykorzystuje się formę piosenki opartej na metrum 4/4, i to z wyraźnym podziałem na zwrotki i refren. W zależności od czasów i panujących trendów instrumentacja i aranżacje są zmienne, niemniej jednak typowy rockowy zespół składa się z sekcji rytmicznej (zestawu perkusyjnego i gitary basowej), gitary rytmicznej, gitary solowej i solistów³⁷. Bardzo często do zespołów dołącza się różnego rodzaju instrumenty klawiszowe, sekcję dętą, chórki, a współcześnie – również sampler, adapter i komputer. Nieodzownym elementem tej muzyki jest mocne, agresywne brzmienie – niekiedy równie istotne jak sama kompozycja. Kluczowym zaś elementem rockowej kompozycji jest (najczęściej gitarowy) riff – powtarzalny motyw, krótka melodia np. początek (*[I Can't Get No] Satisfaction*) bądź krótka sekwencja akordów, na przykład *You Really Got Me* The Kinks, *Brown Sugar* The Rolling Stones.

Nonkonformizm, antyestablishment, wolność, autentyczność – wszystkie te określenia mieszczą się w polu semantycznym muzyki rockowej, nie oznacza to jednak, że muzyka ta ma patent na bycie nośnikiem wartości. Nic dziwnego, że po klasycznym rocku bunt stał się najpierw domeną punk rocka, następnie rapu, a na koniec – podobnie jak całe spektrum muzyki przełomu wieków – uległ rozproszeniu. „Każde kryterium – twierdzi Rychlewski – traktowane w izolacji o niczym [jeszcze] nie przesądza”³⁸. W istocie, kryteria technologiczne i estetyczne mogą się odnosić do różnych gatunków: popu, bluesa, jazzu. Ułatwieniem w próbie kategoryzacji takiego zjawiska jak rock będzie założenie, że „[...] rock jest przekazem wielokodowym i wewnętrznie skomplikowanym, że cechuje się on hierarchizacją elementów”³⁹.

Nie sposób pisać o muzyce rockowej w oderwaniu od technologii. Po pierwsze dlatego, że istota rocka tkwi w nagraniu. Theodore Gracyk słusznie przypomina, że na początku kariery „Jagger i Richards [z The Rolling Stones] nie mieli szansy słyszeć na żywo Muddy’ego Watersa, którego muzyka tak mocno na nich wpłynęła. Musimy zatem uznać

³⁶ Zob.: W. Faulstich, *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte*, t. 1: *Vom Rock'n'Roll bis Bob Dylan (1955-1963)*, *op. cit.*, s. 16.

³⁷ Zob.: G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysł*, *op. cit.*, s. 80.

³⁸ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, *op. cit.*, s. 9.

³⁹ *Ib.*, s. 37.

formację The Rolling Stones za dowód na kluczowe znaczenie samego nagrania w powstaniu muzyki rockowej”⁴⁰. Po drugie dlatego, że charakterystyka brzmienia rockandrollowego, jak i rockowego jest mocno zależna od wzmacniaczy i dźwięków przesterowanych⁴¹, a przede wszystkim samej gitary elektrycznej. Jak pisał Dariusz Brzostek:

[...] kluczowe znaczenie miały takie wydarzenia, jak wynalezienie w roku 1931 gitary elektrycznej, a przede wszystkim wprowadzenie na rynek jej popularnych modeli przez Les Paula (Gibson, 1952) i Leo Fendera (Stratocaster 1953), jak również skonstruowanie w roku 1934 przez Laurensa Hammonda elektrycznych organów, które w niedalekiej przyszłości miały podbić rynek muzyki popularnej. Dzięki temu od Chucka Berry’ego w roku 1955 gitara elektryczna zaczęła być postrzegana jako najważniejszy instrument w rodzącej się wówczas muzyce rockowej⁴².

Jakub Kasperski w artykule *Rozwój polskiej rockologii*⁴³ prezentuje stan badań nad *rock studies* w Polsce. Znamienne jest, że wśród kilkudziesięciu wymienionych publikacji (skądinąd bardzo wartościowych) i konferencji brak refleksji nad związkami rocka i filmu. Oczywiście film jako element kultury rocka bywa kontekstowo przywoływany w poszczególnych publikacjach⁴⁴, ale brak opracowań skoncentrowanych na badaniu związków filmu i muzyki rockowej. Wyjątkiem jest tematyczny numer pisma „Film na Świecie” zatytułowany *Kino i rock*⁴⁵, w którym pomieszczono opracowania rodzimych badaczy, a także tłumaczenia tekstów poświęconych związkom kina i rocka oraz *rockumentaries*.

Rock’n’roll już od samych początków był mocno związany z filmem. Mirosław Pęczak twierdzi, że było tak, zanim jeszcze pojawiły się pierwsze filmy z Elvisem Presleyem w roku 1955, zanim Chuck Berry nagrał swój debiutancki album, a Elvis podpisał umowę z RCA.

[...] na ekrany – pisał – trafił obraz, który stał się niemal od razu symbolem emancypacji młodzieży – *Buntownik bez powodu* Nicolasa Raya. [...] Choć w filmie Raya nie ma muzyki rockowej i bohater też nie jest rockmanem, film ten wyraża postawę i prezentuje wizję rzeczywistości charakterystyczną dla kultury rockowej w momentach jej największej kreatywności. Burzy propagandowy stereotyp harmonijnego społeczeństwa, relatywizuje wartość tradycyjnej mieszczańskiej rodziny, uczucie przedkłada nad rozsądek⁴⁶.

⁴⁰ T. Gracyk, *I Wanna Be Me...*, *op. cit.*, s. 14.

⁴¹ Historia narodzin i zmian rockowego brzmienia została dobrze pokazana w filmie dokumentalnym *The Pedal Movie* (2021) w reżyserii Michaela Luxa, Daniela Orkina.

⁴² D. Brzostek, *Entomologia rock and rolla. Owady i rewolucja elektroniczna w muzyce popularnej*, „Kultura Współczesna” [*Antropologia rocka*] 2021, nr 2, s. 122.

⁴³ Zob.: J. Kasperski, *Rozwój polskiej rockologii*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7.

⁴⁴ Zob.: W. Bernatowicz, *O specyfice musicalu rockowego*, „Kultura Współczesna” [*Antropologia rocka*] 2021, nr 2, s. 150-161; A. Domalewski, *Queer Queen – Bohemian Rhapsody jako utwór coming outowy*, w: *Kultura rocka*, t. 1: *Twórcy, tematy, motywy*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019, s. 239-244.

⁴⁵ Zob.: „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386).

⁴⁶ M. Pęczak, *Filmowy rock*, „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386), s. 5.

Nie chodzi tutaj o samą muzykę, tylko o postawę buntowniczą wobec zastanego porządku. W tym samym roku do kin trafił opowiadający o nastoletnich przestępcach film *Szkolna dżungla* (1955). W czołówce tegoż filmu została wykorzystana rockandrollowa piosenka *Rock Around The Clock* z repertuaru Billa Haleya and His Comets. Popularność utworu zdecydowała o tym, że rok później powstał film o tym samym tytule *Rock Around The Clock* (1956). Martin Scorsese za najlepszy rockandrollowy film z tamtych czasów uznaje komedię *Blondynka i ja* (1956) Franka Tashlina z Jayne Mansfield w roli głównej. „Nie każdy występ w nim jest na poziomie Little Richarda czy Fats Domino albo Gene’a Vincenta i The Blue Caps. Ale to jest naprawdę wyjątkowy film w kategorii oprawy muzycznej”⁴⁷ – wspomina reżyser.

W tym czasie zaczyna się też kariera aktorska, Elvisa Presleya, który debiutuje w filmie *Love Me Tender* (1956). W kolejnym roku król rock’n’rolla wystąpił w najśłynniejszym bodaj filmie z jego udziałem, *Więziennym rocku* (1957), po czym pojawił się w ponad trzydziestu filmach, w których „[...] zadaniem Elvisa było odśpiewać kilka błahych piosenek, przemknąć przez meandry melodramatycznej fabuły, być łagodnym wobec dzieci, gwałtownym wobec kobiet i stanowczym wobec mężczyzn, którzy stawali mu na drodze”⁴⁸.

To znamienne, że te zespoły, których popularność wytrzymała próbę czasu, od początku zdawały sobie sprawę z wagi, jaką mają ich filmowe reprezentacje. Lista filmów o The Beatles bądź The Rolling Stones powiększa się paralelnie do ich dyskografii. Przełomową okazała się komedia muzyczna, *Noc po ciężkim dniu* (1964) Richarda Lestera⁴⁹, w której członkowie The Beatles grali samych siebie. Czarno-biały, relatywnie tani w produkcji, film jest pełen jest absurdałnego humoru i muzyki The Beatles. Przyniósł ponadto grupie dwie nominacje do Oscara, w tym za najlepszy scenariusz, oraz wysokie dochody. Jak pisał Thomas Wiener:

O ile Beatlesi zrewolucjonizowali muzykę rockową, o tyle ich pierwszy film *A Hard Day’s Night* zmienił na zawsze oblicze filmu rockowego. Chociaż rzecz była pomyślana wyłącznie jako okazja do sprzedania najmodniejszego w 1964 roku „towaru” w świecie rocka, film stał się z kilku powodów najbardziej znaczącym i brzemienym w skutki filmem rockowym, jaki kiedykolwiek powstał⁵⁰.

⁴⁷ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. M. Szelichowska, Warszawa 2012, s. 419.

⁴⁸ T. Wiener, *Narodziny i upadek filmu rockowego*, „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386), s. 16.

⁴⁹ Tytuł oryginału został zaczerpnięty z piosenki *A Hard Day’s Night*, w Polsce film wyświetlano go w 1965 roku pod tytułem *The Beatles*. Na fali sukcesu *Nocy po ciężkim dniu* rok później ukazał się kolejny film o tym zespole: *Help!* (1965).

⁵⁰ T. Wiener, *Narodziny i upadek filmu rockowego*, *op. cit.*, s. 17.



Ilustr. 1. The Beatles w filmie *Noc po ciężkim dniu*

W filmach tych muzyka rockowa jest obecna zarówno jako temat, jak i osobach słynnych muzyków. Wiener stwierdza: „Jeśli nawet filmowcy tylko eksploatowali zjawisko, to eksploatacji tej zawdzięczamy wykreowanie kilku najpopularniejszych wykonawców rockowych – Elvisa Presleya, Beatlesów, The Rolling Stones i sporą liczbę pamiętnych koncertów”⁵¹. Rock pozostaje po dziś dzień wdzięcznym tematem filmów głównego nurtu, o czym świadczą produkcje ostatnich lat: *Bohemian Rhapsody* (2018) Bryana Singera, *Rocketman* (2019) Dextera Fletchera czy *Elvis* (2022) Bazza Luhrmanna.

Od lat 60. muzyka rockowa staje się także tworzywem filmu w bardziej zniuansowany sposób. Piosenki zaczynają funkcjonować jako równoprawny element narracji, a nie jako tło. Za pierwsze dzieło, w którym ścieżka dźwiękowa w całości złożona jest z muzyki prekompilowanej, uznaje się krótkometrażowy (trwający niespełna pół godziny) film *Skorpion powstaje* (1964) Kennetha Angera. W tym awangardowym obrazie o gangu motocyklistów jedyną warstwą dźwiękową są przeboje z lat 50. i 60. Każdy utwór

⁵¹ *Ib.*, s. 14.

prezentowany jest przy tym w całości. Jak zauważa Jay Beck: „[...] pomimo że oczywiste jest dla widowni to, że dźwięk i obraz nie są zsynchronizowane ani ontologicznie powiązane – a to z powodu braku jakiegokolwiek wiarygodnego źródła muzyki – wytwarza się tu celowa zgodność pomiędzy muzyką a filmowymi wydarzeniami”⁵².

Wraz z rozwojem Nowego Hollywood oraz ścieżką dźwiękową do filmu *Absolwent* (1967) Mike’a Nicholasa w wykonaniu duetu Simon & Garfunkel, kompilacją do *Swobodnego jeźdźca* (1969) Dennisa Hoppera czy *Amerykańskiego graffiti* (1973) Georga Lucasa (nie wspominając o filmach Martina Scorsese) rozpoczyna się okres, w którym muzyka rockowa wpływa zarówno na kino głównego nurtu, jak i kino artystyczne.

Naturalnie z biegiem czasu wytwórnice płytowe zaczęły przy okazji premier promować ścieżki dźwiękowe do nowych filmów. Trudno jednak nie zgodzić się z Kevinem J. Donnellym, który twierdzi: „[...] relacja między filmem a muzyką nie jest po prostu finansową eksploatacją. Film wyraźnie przyciągała energia rocka, a rock zawsze miał znaczący komponent wizualny”⁵³.

Nic nie mogło przeciwdziałać tej prawidłowości. Rock i kino pasowały do siebie jak nigdy przedtem. Na koniec wspomnijmy przykładowo *You Could Be Mine* z repertuaru Guns N’ Roses w filmie *Terminator 2: Dzień sądu* (1991), *Wake Up Rage Against The Machine* w finale *Matrix* (1999), ścieżki dźwiękowe do filmów Jima Jarmuscha z udziałem Toma Waitsa i Neila Younga czy *Zagubioną autostradę* (1997) Davida Lyncha. Można tu usłyszeć utwory Trenta Reznora, zespołu Rammstein, Lou Reeda oraz The Smashing Pumpkins. Dodajmy, że dla osób wychowanych w czasach schyłkowego PRL-u bardzo często pierwszym spotkaniem z ciężkim brzmieniem był *Marsz wilków* w wykonaniu grupy TSA z *Akademii Pana Kleksa* (1983).

⁵² J. Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick – New Jersey – Londyn 2016, s. 130.

⁵³ K.J. Donnelly, *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*, op. cit., s. 9.

1.2. *Rockumentaries*

Michael Brendan Baker definiuje *rockumentary* jako „kontaminację łączącą w sobie gatunek rock’n’roll i typ kina dokumentalnego. *Rockumentary* to, ogólnie rzecz biorąc, film dokumentalny o muzyce rockowej i związanymi z nią stylami i idiomami [„related idioms”], które zazwyczaj zawierają kombinację nagrań złożonych z występów, wywiadów i niereżyserowanych materiałów”⁵⁴. W podobnym kierunku zmierza Marek Hendrykowski w swoim *Słowniku terminów filmowych*. Pod hasłem film rockowy notuje: „odmiana gatunkowa filmu muzycznego o charakterze fabularnym lub dokumentalnym (ang. *rock documentary*), którego dominantą kompozycyjną jest muzyka rockowa”⁵⁵.

Baker wyróżnia pięć głównych typów, jakie wykształciły się w ramach *rockumentary*. Podział zaproponowany przez autora nie jest bynajmniej zarezerwowany dla filmów o muzyce rockowej. Z powodzeniem można go zastosować przy omawianiu filmów dotyczących muzyki jako takiej, popularnej i klasycznej. Jak pisze Baker:

(1) Filmy biograficzne: forma hybrydowa obejmująca wywiady, sekwencje koncertowe na żywo i nagrania obserwacyjne (*Jimi Hendrix* [1973], *Joe Strummer: The Future Is Written* [2007], *The Punk Singer* [2013]). Filmy te czerpią swoją atrakcyjność przede wszystkim ze statusu artysty w kulturze rockowej i kulturze popularnej jako całości. (2) Filmy koncertowe: najliczniejsza grupa, obejmująca szeroki zakres od precyzyjnie zaplanowanych i przemyślanych spektakli audiowizualnych (*Stop Making Sense* [1984], *Rolling Stones w blasku światła* [2008]) do filmów i niskobudżetowych nagrań wideo stworzonych przez fanów. (3) „Making of” (*Let It Be*, [1970], *Journey: Frontiers & Beyond* [1983], *Madonna: Truth or Dare*, [1991]). W odróżnieniu od biografii, które obejmują całą karierę artysty lub filmu koncertowego, film tego typu zazwyczaj prezentuje pojedyncze wydarzenie. Filmy te koncentrują się na trasach koncertowych, procesie tworzenia konkretnego albumu lub planowaniu specjalnego wydarzenia. (4) Etnograficzne badania muzyki rockowej, jej podgatunków i subkultur (*Decline of Western Civilization* [1981], *Buena Vista Social Club* [1998], *Heavy Metal in Baghdad* [2007]). Podczas gdy inne rodzaje *rockumentary* służą jako dokumenty kultury rocka i jej uczestników, etnograficzne *rockumentary* implikują zagadnienia dotyczące wartości obiektu badawczego i celu reżysera w dokumentowaniu muzyki, muzyków i publiczności. (5) Kompilacje lub projekty archiwalne to najczęściej tworzone na potrzeby telewizji filmy dokumentalne o muzyce, ale rzadziej produkowane z myślą o dystrybucji kinowej (*The Kids Are Alright* [1979], *The History of Rock’n’Roll* [1995], *Crossfire Hurricane* [2012]). W tych filmach najczęściej pojawia się dydaktyczny komentarz⁵⁶.

⁵⁴ M.B. Baker, *Rockumentary: Style Performance & Sound in a Documentary Genre*, Montréal 2011, s. 2 [maszynopis rozprawy doktorskiej].

⁵⁵ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 246.

⁵⁶ M.B. Baker, *Notes on the Rockumentary Renaissance*, „Cinephile” 2014, t. 10, nr 1, s. 6.

Dominują tu dwie główne strategie wizualne. Jedną z nich Baker nazywa dziennikarską (journalistic), drugą – impresjonistyczną (impressionistic). W tej pierwszej istotne jest jak najwierniejsze odtworzenie filmowanej rzeczywistości, a zatem decydujące znaczenie odgrywa wyraźnie nakreślony obraz, pełne oświetlenie oraz statyczne kadrowanie. W drugiej – przeciwnie – najważniejsze będzie emocjonalne przedstawienie muzycznego *show*⁵⁷. *Rockumentary* są bardzo sformalizowane, na przestrzeni lat twórcy sięgają po wciąż te same rozwiązania. Baker pisze o tym tak: „zasadnicze strategie wizualne i dźwiękowe, które uległy konwencjonalizacji na przełomie lat 60. i 70., w praktyce nie były poddawane rewizji w kolejnych dekadach”⁵⁸.

Posługując się zaproponowanymi przez tego badacza kategoriami, w filmografii Scorsesego odnajdziemy wszystkie typy *rockumentary*, a zatem biograficzne i archiwalne: *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005), *Living in the Material World: George Harrison* (2011); koncertowe: *Ostatni walc* (1978) i *Rolling Stones w blasku światel*, „making of” – *Rolling Stones w blasku światel* (właściwy film poprzedza autotematyczny prolog z ujęciami zza kulis).

Bill Nichols, jeden z najważniejszych badaczy kina dokumentalnego, ze względu na tryb reprezentacji proponuje następującą kategoryzację filmu dokumentalnego:

Badanie gatunków polega na rozpatrywaniu jakości, które charakteryzują różnorodne zbiory filmowców i filmów. W filmie dokumentalnym i wideo możemy wyróżnić sześć trybów reprezentacji, które funkcjonują jako swego rodzaju podgatunki filmu dokumentalnego: poetycki, objaśniający, uczestniczący, obserwacyjny, refleksywny i performatywny.

Tych sześć trybów ustanawia luźną sieć powiązań, w obrębie której mogą pracować twórcy, ustala konwencje, które dany film może przyjąć, i kształtuje oczekiwania, których spełnienia mogą spodziewać się widzowie⁵⁹.

Podział ten jest wynikiem analizy historii gatunku: „porządek prezentacji tych sześciu trybów odpowiada zasadniczo chronologii ich pojawiania się”⁶⁰. Za przeważający w wypadku *rockumentaries* należy uznawać tryb obserwacyjny i uczestniczący. Sam autor, opisując tryb obserwacyjny, powołuje się na wspomniane filmy kina bezpośredniego, *Gimme Shelter*, *Dont Look Back* i *Monterey Pop*. Dla trybu uczestniczącego podaje natomiast przykład *Kurt and Courtney* (1999) – jest to film z tezą, w którym próbuje się podać w wątpliwość fakt samobójstwa lidera Nirwany, Kurta Cobaina. Podział nie jest statyczny, gdyż tryby przenikają

⁵⁷ *Ib.*

⁵⁸ *Ib.*, s. 8.

⁵⁹ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 14.

⁶⁰ *Ib.*

się i funkcjonują na zasadzie dominanty. To, że dany paradygmat „obowiązywał” w konkretnym czasie, nie znaczy, że nie można było powracać do wcześniejszych. Właśnie w *rockumentary* tryb objaśniający, to jest filmy telewizyjne z wszechwiedzącym narratorem, pojawiał się po filmach utrzymanych w trybach obserwacyjnym i uczestniczącym.

Wybór *rockumentaries* jako kategorii opisu filmów przyjętej w tej pracy powodowany był tym, że Martin Scorsese jest jedną z kluczowych postaci, która przyczyniła się do ewolucji gatunku. Ponadto podczas dynamicznego rozwoju subdyscypliny na przełomie lat 60. i 70. szeroko rozumiana muzyka rockowa (gitarowa) była tożsama z muzyką popularną – dlatego też kluczowe z perspektywy historyka filmu dokumenty opowiadają – *nolen volens* – o muzyce rockowej. Formuły wypracowane przez Dona Alana Pennebaker, Alberta i Davida Mayslesów i Martina Scorsese wykorzystywane są w dokumentalnym kinie muzycznym aż po dziś dzień. Sądzę, że gatunek muzyki, którego dotyczy dany film, nie ma wpływu na warsztat filmowy, planowanie zdjęć, oświetlenie czy montaż. Potencjalne różnice będą tkwiły w samej estetyce, typografiach bądź coraz bardziej popularnych sekwencjach animowanych⁶¹.

Termin *rockumentary* bywa też stosowany jako synonim filmu koncertowego. Gros pierwszych *rockumentaries* to relacje z festiwali, w których wywiady z muzykami i z publicznością oraz ujęcia zza kulis stanowią jedynie dodatek. Pierwszym znanym filmowym koncertem jest *Concert Magic* (1948), w ramach którego słynny skrzypek Yehudi Menuhin wykonuje dzieła Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena i innych powszechnie podziwianych klasyków. Tylko liczni badacze palmę pierwszeństwa przyznają najczęściej filmowi *Jazz on a Summer's Day* (1958) Berta Sterna (fotografa znanego m.in. z ostatnich zdjęć Marilyn Monroe) i Arama Avakiana. Nakręcono go podczas Newport Jazz Festival w 1958 roku, na którym wystąpili m.in. Louis Armstrong, Thelonious Monk, Chuck Berry i Eric Dolphy⁶². W *Jazz on a Summer's Day* ujęcia z koncertów przeplatają się z ujęciami okolicznego portu, wody czy samej publiczności. Sposób ekspozycji bliski filmowi fabularnemu staje się jedną ze strategii, po którą bardzo chętnie sięga Martin Scorsese.

⁶¹ Animowane sekwencje najczęściej pojawiają się tam, gdzie brak materiałów, lub tam, gdzie producenta nie stać na materiały archiwalne: jako wizualizacje do muzyki. Przykłady sekwencji animowanych możemy zobaczyć m.in. w takich produkcjach, jak: *Taylor Swift: Miss Americana* (2020) w reż. Lany Wilson, *Wizja dźwięku z Markiem Ronsonem* (2021) w reż. Morgana Nevilla, *Chasing Trane: Historia Johna Coltrane'a* (2016) w reż. Johna Shenfelda czy *Sonic Fantasy* (2022) w reż. Marcosa Caboty.

⁶² Niestety zabrakło Sternowi, który nie był ekspertem w dziedzinie jazzu, większego rozeznania i intuicji. Ekipa filmowa nie zrealizowała nagrań podczas koncertu Duke'a Ellingtona i sekstetu Milesa Davisa z Johnem Coltranem, który niedługo potem nagra najświetniejszy bodaj jazzowy album wszech czasów: *Kind of Blue*. Zob.: T.F. Cohen, *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, Londyn – Nowy Jork 2012, s. 26.

Michael Brendan Baker słusznie przekonuje, że *Jazz on a Summer's Day* jest „nie tylko zwieńczeniem dwóch dekad jazzowych wykonań, lecz także pierwszym pełnometrażowym filmem dokumentalnym, który wprowadza tę subdyscyplinę kina dokumentalnego rozwijającą się w latach 60”⁶³.

Próbując uchwycić istotę dokumentu muzycznego, Michael Saffle⁶⁴ zauważa, że *rockumentary* – jak każdy film dokumentalny – ma charakter retrospekcji. Przydatne jest tu rozróżnienie między telewizyjną lub internetową transmisją na żywo z koncertu a pełnometrażowym filmem dokumentalnym, który trafia następnie do dystrybucji. Jako przykład realizacji, która z jednej strony przypomina transmisję *live*, z drugiej zaś nosi znamiona dzieła filmowego, podaje film *Stop Making Sense*, który – jak pisze Saffle – jest jednocześnie subiektywny i retrospektywny⁶⁵. Zbliżył się tutaj do natury filmu koncertowego. Bezspornie jest on filmem dokumentalnym – rejestruje bowiem pewne określone wydarzenie, które odbywa się w rzeczywistości i które zostało wcześniej zaplanowane, bardzo często starannie wyreżyserowane i oświetlone. Występujący muzycy są profesjonalistami i konsekwentnie odgrywają swoje role.

Kolejnym istotnym filmem koncertowym był *T.A.M.I. Show* (1964) w reżyserii Steve’a Bindera. Akronim zawarty w tytule oznacza Teenage Award Music International (Międzynarodowe Młodzieżowe Nagrody Muzyczne). Film został nakręcony podczas koncertu z udziałem publiczności w hali zaaranżowanej na telewizyjne studio. Trwający dwie godziny *T.A.M.I. Show* daje przekrój najważniejszych zespołów i solistów amerykańskich oraz angielskich grających rock’n’rolla i rhythm&blues. Występowali tu m.in. The Beach Boys, Chuck Berry, James Brown, Marving Gaye i The Rolling Stones. Jak zauważył Baker, „*rockumentary* we wczesnych latach skupiały się na krótkich występach, czasami nawet na pojedynczych piosenkach”⁶⁶. Czterech operatorów pracujących na ciężkim sprzęcie studyjnym miało utrudnione zadanie. Jak wyjaśnia Baker:

film wykorzystuje także kamerę zamontowaną na dźwigu jako narzędzie służące do eksploracji przestrzeni sceny i oferowania perspektywy występu znacznie różniącej się od perspektywy publiczności. Jej użycie ogranicza się jednak w dużej mierze do zapewnienia podwyższonego widoku

⁶³ M.B. Baker, *Rockumentary: Style Performance & Sound in a Documentary Genre*, op. cit., s. 93.

⁶⁴ M. Saffle, *Retrospective Compilations: (Re)defining the Music Documentary*, w: *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. E. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, B. Halligan, Nowy Jork – Londyn 2013, s. 42.

⁶⁵ *Ib.*

⁶⁶ M.B. Baker, *Rockumentary: Style Performance & Sound in a Documentary Genre*, op. cit., s. 69.

sceny z przodu, ale sugeruje kreatywne wykorzystanie tej techniki kamery w przyszłych *rockumentary*⁶⁷.



Ilustr. 2. *T.A.M.I. Show* – plakat filmowy

Prawdziwy rozkwit *rockumentaries* następuje w drugiej połowie lat 60. i jest ściśle związany z narodzinami kina bezpośredniego, a także z tak zwaną „brytyjską inwazją”, którą symbolicznie zapoczątkował przylot The Beatles do Nowego Jorku w 1965 roku. Termin ten określał masową fascynację zespołami brytyjskimi w Stanach Zjednoczonych: nie dość, że The Beatles, The Rolling Stones czy Cream, nie były wówczas aż tak odległe muzycznie od amerykańskich Beach Boys, to jeszcze pełnymi garściami czerpały z amerykańskich inspiracji. Zamiast postrzegać ów fakt jako zarzut, takie zespoły, jak „Rolling Stones i The Animals postrzegane, były nieomal w kategoriach mesjańskich, w swoim pragnieniu nawrócenia masowego gustu, z ich koneserskim uznaniem dla pomijanych,

⁶⁷ *Ib.*

niemainstreamowych, afroamerykańskich muzyków”⁶⁸. Zespoły z Wielkiej Brytanii szybko zainteresowały filmowców nurtu kina bezpośredniego. Jak zauważył Mathew Stalls:

Trzech z pierwszych twórców *rockumentary*, Albert i David Maysles (*What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* [1964] i *Gimme Shelter* z udziałem Rolling Stones [1970]) oraz D.A. Pennebaker (*Dont [sic!] Look Back* z udziałem Boba Dylana [1967] i *Monterey Pop* [1968]), współpracowało ze sobą pod koniec lat 50. i w latach 60. XX wieku. Wspólnie z operatorem Richardem Leacockiem zespół był pionierem w dziedzinie technologii i filozofii, które wprowadziły nową formę dokumentu do głównego nurtu telewizji i tym samym do amerykańskiej przestrzeni publicznej. Warunki, w jakich rozwijała się ta forma kinematograficzna oraz filozofia stojąca za jej rozwojem, pomagają wyjaśnić jej możliwości jako wiążącego składnika nowego *rockumentary*⁶⁹.

Kevin J. Donnelly jest zdania, że *rockumentary* od samego początku był wyjątkowo silnie związany Ameryką Północną. Wśród pierwszych filmów wymienia się m.in. kanadyjski krótkometrażowy film *Lonely Boy* (1963) Wolfa Koeniga o karierze Paula Anki, w którym kamera zagląda za kulisy koncertu popularnego artysty. Ale poczesne miejsce zajmuje także nakręcony w Wielkiej Brytanii, amerykańskiej produkcji film *Dont Look Back* (1967) o Bobie Dylanie, *Monterey Pop* (1968) i *Gimme Shelter* (1970)⁷⁰. Nawiasem mówiąc, *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karabasza bądź też kontrowersyjny *Sukces* (1968) Marka Piwowskiego pozostają zupełnie nieznane w anglosaskiej literaturze poświęconej zagadnieniu dokumentu muzycznego.

Dynamika rozwoju i popularności gatunku *rockumentary* była (i jest) wypadkową nowości technicznych i trendów panujących w muzyce popularnej. Większość kluczowych *rockumentaries* końca lat 60. wpisuje się w nurt kina bezpośredniego. Jak komentuje ten stan rzeczy Mirosław Przyłipiak:

Nurt ten wiązał się z wprowadzeniem na rynek nowego sprzętu filmowego, umożliwiającego w miarę dyskretną, synchroniczną rejestrację obrazu i dźwięku w warunkach naturalnych. Filmowcy bezpośredni w licznych wypowiedziach sformułowali nowatorską jak na owe czasy wizję kina dokumentalnego jako gatunku polegającego na bezstronnej, obiektywnej obserwacji rzeczywistości, w której dokumentalista stara się wyeliminować wszelkie bariery między pokazywaną rzeczywistością a odbiorcą i niejako postawić odbiorcę w bezpośredniej obecności zdarzeń⁷¹.

Aby zrealizować założenia dotyczące „bezstronnej obiektywnej obserwacji”, zarówno na etapie zdjęć, jak i później w postprodukcji, filmowcy bezpośredni całkowicie rezygnowali z takich zabiegów, jak *voice-over*, podpisy lub plansze objaśniające. Zważywszy na to, że

⁶⁸ Zob.: K. Keightley, *Reconsidering Rock*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, op. cit., s. 116-120.

⁶⁹ M. Stahl, *Unfree Masters: Recording Artists and the Politics of Work*, Durham (Karolina Północna) 2012, s. 68.

⁷⁰ K.J. Donnelly, *Visualizing Live Albums: Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s*, w: *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, op. cit., s. 171.

⁷¹ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. Czas autorów, Gdańsk 2014, s. 5.

koncerty i życie za kulisami same w sobie są atrakcją dla widzów, muzyka rockowa okazała się bardzo wdzięcznym tematem dla dokumentalistów. Słusznie więc domniemuje Mateusz Kicka, że:

filmowcy bezpośredni, aby w sposób kompletny móc eksploatować potencjał tkwiący w nowej technologii i estetyce wypracowanej przy jej użyciu, potrzebowali nietuzinkowych tematów, bohaterów i wydarzeń. Wszystkie te elementy odnaleźli właśnie w muzycznej popkulturze oraz zjawiskach z niej wypływających. Ekspresyjne koncerty, intrygujący artyści wraz ze swoimi kontrowersyjnymi zachowaniami i wypowiedziami czy wreszcie nastoletni fani objawiający szczere uwielbienie swych idoli – bez wątpienia każde z tych zjawisk było wręcz „stworzone” na potrzeby filmowców parających się dokumentem bezpośrednim. W ten sposób autorzy reprezentujący nurt direct cinema odkryli własną niszę, przyczyniając się do narodzin nowej odmiany kina faktu – dokumentu muzycznego⁷².

Nieprzypadkowo większość filmów kina bezpośredniego, które przebiły się do świadomości szerszej widowni, a nie pozostały tylko gronie filmoznawców, to właśnie *rockumentaries*. Przyłipiak zestawia *rockumentary* z wszechobecnym i bardzo popularnym przed laty musicaliem, którego atrakcyjność spadała z roku na rok. Film koncertowy faktycznie wyparł wówczas musical, uwydatniając nie tylko historyczno-filmowy, lecz także ideologiczny wymiar tej zmiany. Zdaniem Przyłipiaka,

Klasyczny musical był [...] konformistyczny i kolektywistyczny, pokazywał ludzi, którzy akceptują istniejący system społeczny i poruszają się w jego ramach, zgodnie z wyznaczanymi przezeń zakazami i nakazami. [...] Film koncertowy, przeciwnie, jest indywidualistyczny i anarchiczny, kładzie nacisk na nieograniczoną ekspresję osobistą i wolność od jakiegokolwiek przymusu społecznego⁷³.

Przykładem typowego *rockumentary* zrealizowanego w manierze direct cinema jest film *Monterey Pop* (1968), będący relacją z festiwalu o tej samej nazwie. Monterey Pop nie stał się wydarzeniem cyklicznym, ale to pierwszy w historii tak duży festiwal plenerowy z muzyką popularną, który przetaił szlak takim imprezom kulturalnym, jak na przykład Woodstock. Przez trzy czerwcowe dni 1967 wystąpiło na nim 27 artystów. Koncerty kluczowych dla hipisowskiej muzyki grup i solistów, takich jak Jefferson Airplane, The Who czy Jimiego Hendrixa, sprawiły, że wykonawcy ci zyskali wielką popularność. Pierwotnie film był realizowany na zamówienie telewizji ABC, ale ostatecznie jego format okazał się dużo bardziej atrakcyjny i trafił do kin. Producentów stacji przeraziła ponoć wulgarna jak na tamte czasy scena z koncertu Jimiego Hendrixa; mistrz gitary elektrycznej, kończąc utwór

⁷² M. Kicka, „Direct Cinema” a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91, s. 48.

⁷³ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. Czas autorów, op. cit., s. 90.

Wild Thing, imitował stosunek seksualny z kolumną gitarową i z samą gitarą; na koniec występu muzyk podłożył pod gitarę ogień⁷⁴.

W samym filmie, obok długich ujęć występujących muzyków, kamera sporo uwagi poświęca publiczności. Jak wywodzi Przyłipiak: „rutynową przebitką podczas występów jest obraz ładnej dziewczyny, poruszającej się w rytm muzyki, zasłuchanej lub choćby śpiącej⁷⁵”. Nie najlepiej świadczyło to jednak o autorze zdjęć, ponieważ nie do końca wypełnił on misję obiektywnej rejestracji rzeczywistości, stając się w opinii Przyłipiaka „naczelnym seksistą kina bezpośredniego”⁷⁶. Nowością na *Monterey Pop* – jak odnotowuje Mateusz Kicka – były długie ujęcia nocne, możliwe do zrealizowania dzięki zastosowaniu taśm o podwyższonej czułości⁷⁷.

W tym kontekście późniejszej twórczości Martina Scorsese z korzyścią będzie przyjrzeć się teraz dwóm jego filmom. Jeden z nich to *Dont Look Back*, do którego nawiąże Scorsese w filmie *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005). Drugim zaś – *The Rolling Stones: Gimme Shelter*, który oferuje istotny punkt odniesienia dla wyjątkowo często wykorzystywanego przez amerykańskiego reżysera utworu muzycznego pod tym samym tytułem.

Dont Look Back zaczyna się od krótkiej sceny, która w zmienionej wersji funkcjonuje niezależnie od filmu, jako teledysk do piosenki *Subterranean Homesick Blues*. Dodajmy, że jest to w ogóle jeden z pierwszych teledysków w historii. Oto bowiem w statycznym ujęciu na pierwszym planie widać Dylana, który trzyma w rękach plik kartonów z zapisanymi wrywkowo słowami piosenki, w których zdarzają się błędy (podobnie zresztą jak w tytule filmu). W tle pojawia się Allen Ginsberg, który wygląda jak pierwszy lepszy włóczęga. Ale już sama czołówka jest zapowiedzią swoistej nonszalancji, która cechowała Dylana w tamtych czasach.

⁷⁴ Zob.: *ib.*

⁷⁵ *Ib.*, s. 92.

⁷⁶ *Ib.*

⁷⁷ M. Kicka, „*Direct Cinema*” a dokument muzyczny..., *op. cit.*, s. 52.



Ilustr. 3. Allen Ginsberg (z lewej) i Bob Dylan w ujęciu rozpoczynającym film *Dont Look Back*

Dont look back ma luźną strukturę. Po oszczędnej czołówce i napisach początkowych, które przedstawiają występujące w filmie postaci i określają czas i przestrzeń (Londyn roku 1965) – co typowe dla filmów nurtu direct cinema – nie pojawiają się żadne napisy ani nawet komentarz z offu. Momentami chaotycznie przeplatają się fragmenty koncertów, sceny zza kulis, spotkania z innymi artystami, a przede wszystkim obrosłe legendą spotkania z dziennikarzami. „Osobliwość »wywiadów« – pisze Mirosław Przyłipiak – polega na tym, że to muzyk przejmuje inicjatywę, zadaje pytania, często prowokacyjne i bezczelne [...]. Widać, że Dylan dziennikarzy nie lubi i daje im to wyraźnie odczuć atakami i połajankami”⁷⁸. Jak dodaje Kicka,

Pod względem realizatorskim *Dont Look Back* jest stuprocentowym urzeczywistnieniem wytycznych zawartych w manifestach protoplastów direct cinema. Pennebaker pozbawiony przymusu werbalnego objaśniania tego, co obecne na ekranie, odmalowuje portret jednego z konstruktorów kontestacyjnej rewolty lat 60. wyłącznie przy użyciu obrazu i diegetycznej ścieżki dźwiękowej. Włączając kamerę, nie ingeruje w zastaną rzeczywistość i pozwala, by wydarzenia, „w środku których się znajduje”, toczyły się własnym, niczym niezmaconym torem⁷⁹.

⁷⁸ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. Czas autorów, op. cit., s. 83.

⁷⁹ M. Kicka, „Direct Cinema” a dokument muzyczny..., op. cit., s. 50.

Pennebaker nakręcił jeszcze jeden film z Bobem Dylanem: *Eat the Document* (1972); ukazuje on przebieg brytyjskiej trasy koncertowej Boba Dylana. Część materiału z tego filmu trafiła do *Bez stałego adresu: Bob Dylan* Martina Scorsese. Przy okazji reedycji *Dont Look Back* ukazał się film *65 Revisited* (2007), w którym Pennebaker wraca do nagrań sprzed wielu lat. Nie ma w tym nic zaskakującego, bo w toku kariery zrealizował on niejeden *rockumentary*, by wspomnieć tylko *Little Richard: Keep on Rockin'* (1970), *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1979), *Chuck Berry: Rock and Roll Music* (1992), *Down from the Mountain* (2000).

The Rolling Stones: Gimme Shelter zrealizowany przez braci Albert i David Maysles oraz Charlotte Zwerin ma dużo bardziej klarowną strukturę. Chociaż z założenia miał to być film o trasie The Rolling Stones po Stanach Zjednoczonych, końcowy rezultat daleko wykracza on poza zwykły *rockumentary*. Jest filmem wyjątkowym, w historii kina dokumentalnego zajmuje więc miejsce szczególne, posłużył nawet jako dowód w sprawie o morderstwo, do którego doszło podczas finałowego etapu trasy koncertowej The Rolling Stones w Altamont.

Altamont Free Concert, tzw. Woodstock Zachodu, był kompensatą za nieobecność grupy Micka Jaggera na Woodstocku. Do ochrony wydarzenia zatrudniono gang motocyklowy Hells Angels. I to właśnie jeden z członków tegoż gangu podczas wykonywania piosenki *Under My Thumb* zasztyletował Mereditha Huntera, młodego czarnoskórego mężczyznę, który miał przy sobie broń. Ponieważ obrona obstawała przy tym, że oskarżony działał w samoobronie, zabójcę ostatecznie oczyszczono z zarzutów i uniewinniono⁸⁰.

Film *Gimme Shelter* zupełnie niepozornie rozpoczyna ujęcie Charliego Watta, perkusisty grupy, jadącego na ośle w stroju rycerza i Jaggera w cylindrze – to fragment oryginalnej sesji zdjęciowej przygotowywanej na użytek okładki do wydania płytowego. Ze ścieżki dźwiękowej dochodzi najpierw zapowiedź, a potem odgłosy mającego się odbyć koncertu; po cięciu montażowym kamera przenosi się do Madison Square Garden w Nowym Jorku, gdzie grupa wykonuje utwór *Jumpin' Jack Flash*. I tu też, niejako wraz z zespołem, oglądamy fragmenty z koncertów, przygotowania do występu, a na koniec sam występ w Altamont. Film ma więc charakter retrospekcji: muzycy siedzą w montażowni razem z filmowcami i wspólnie przyglądają się materiałowi. Jak kąśliwie podsumował to biograf The

⁸⁰ Zob.: R. Cohen, *To tylko rock'n'roll. Zawsze The Rolling Stones*, tłum. A. Stachowski, Poznań 2022, s. 307.

Rolling Stones: „Taka była ich [braci Maysles] metoda: nakręcić film, a potem ukazać, jak oglądają go jego bohaterowie”⁸¹.

Wśród materiałów widzimy fragmenty konferencji prasowych, dopinanie spraw organizacyjnych przed koncertem, a także ujęcia przedstawiające publiczność delektującą się koncertem The Rolling Stones. Jak podsumowuje Cohen: „Ludzie, którzy tam byli, mówią, że Stonesi nigdy nie brzmiali lepiej. Strach sprawił, że ich granie było ostre jak brzytwa, miało apokaliptyczną siłę”⁸².

Atmosfera – co znakomicie widać na filmie – była napięta aż do ostatniej nuty. Ochroniarze zachowywali się agresywnie, a publiczność w dużej mierze pod wpływem narkotyków trwała w odurzeniu. Mick Jagger i Keith Richards próbowali bezskutecznie uspokoić podniecony tłum. Najbardziej interesującym momentem *Gimme Shelter* jest bez wątpienia ten, w którym Mick Jagger ogląda w montażowni scenę zabójstwa. Obraz ten – jak pisze Przyłipiak – podzielił komentatorów; jedni widzieli w nim „świadomość winy” muzyków, inni potrzebę „wybielenia zespołu”. Bracia Maysles wdali się w polemikę z Pauline Kael; ta zarzucała im, że zwabiła ich perspektywa łatwego zarobku i epatowanie przemocą⁸³.

Pod koniec filmu rozbrzmiewa *Gimme Shelter*, w obrazie już widać ludzi opuszczających festiwal. Koncertowa wersja piosenki jest surowa, pozbawiona ozdobników znanych z wersji studyjnej, brzmi bardzo dziko, rockowo. Sam Albert Maysles komentował ostatnie ujęcie: „To nie był tylko koniec koncertu. To był koniec epoki. Ci, którzy odchodzili nad ranem, byli ostatni”⁸⁴. Mirosław Przyłipiak podsumowuje:

film spełnia oczekiwania fanów The Rolling Stones, dzięki dużej liczbie nagranych od początku do końca przebojów, niezłe zarejestrowanych i ciekawie sfilmowanych, i tych, którzy spodziewają się analizy socjologicznej, dotyczącej już to lat sześćdziesiątych, już to kultu gwiazd, fenomenu muzyki rockowej, Jaggera czy Stonesów, i tych wreszcie, którzy przede wszystkim zainteresowani są filmową formą⁸⁵.

Dokumenty muzyczne nie przestają fascynować, w spektrum filmów dokumentalnych zajmują miejsce wyjątkowe. Cieszą się one dużym zainteresowaniem widowni, a twórcom zapewniają sukces komercyjny i artystyczny. Omawiany tu film *Rolling Stones w blasku światła* (2008) jako pierwszy w historii film dokumentalny otworzył 58. Międzynarodowy

⁸¹ *Ib.*, s. 306.

⁸² *Ib.*, s. 300.

⁸³ Zob.: M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. *Czas autorów*, op. cit., s. 159.

⁸⁴ R. Cohen, *To tylko rock'n'roll*, op. cit., s. 303.

⁸⁵ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. *Czas autorów*, op. cit., s. 157.

Festiwal Filmowy w Berlinie. I był zwiastunem ważnej prawidłowości. W minionej dekadzie bowiem aż trzy Oscary dla najlepszych filmów dokumentalnych zdobyły właśnie dokumenty muzyczne: *Sugar Man* (2012) w reż. Mallika Bendjelloula, *Amy* (2015) w reż. Asifa Kapadii i *O krok od sławy* (2013) Morgana Neville'a. Podczas zeszłorocznej (2022) ceremonii statuetkę za najlepszy dokument otrzymał Questlove⁸⁶ za film *Sumer of Soul* (2021). *Sugar Man*, *O krok od sławy* i *Sumer of Soul* były również nagradzane na Festiwalu w Sundance, co świadczy o silnej pozycji dokumentu muzycznego zarówno w kinie głównego nurtu, jak i kinie festiwalowym. Na liście stu filmów dokumentalnych z największym box office'em aż dwadzieścia dwa z nich to dokumenty muzyczne⁸⁷.

Najpierw kasety VHS, a potem płyty DVD i Blu-ray z koncertami i biografiami artystów wypełniały regały w sklepach muzycznych. Obecnie dokumenty muzyczne są istotnym elementem oferty platform streamingowych. Ostatnimi laty, w ślad za filmem fabularnym, duża część jakościowej produkcji filmowej realizowana jest w formule serialu, a nie filmu kinowego. Bardzo często dokumenty muzyczne są jedynymi filmami dokumentalnymi w repertuarze multipleksów. Z uwagi na specyficzną publiczność, niektóre tytuły wyświetlane są w ramach specjalnych wydarzeń. Odbywają się wówczas jednorazowe seanse wybranego tytułu w różnych kinach, i to w tym samym czasie; chodzi o to, aby uczestnictwo w takim wydarzeniu wywoływało w widzu poczucie elitarności i wyjątkowości⁸⁸.

Istnieją festiwale nakierowane na *rockumentaries*, przykładem Doc'n Roll Film Festival w Wielkiej Brytanii lub In-Edit International Music Documentary Film Festival w Barcelonie. W Polsce dokumenty muzyczne pokazuje się w osobnych sekcjach w ramach znanych festiwali: Krakowskiego Festiwalu Filmowego, Millenium Doc Against Gravity czy OFF Cinema w Poznaniu.

Kwestią dyskusyjną pozostaje to, czy tak duże zainteresowanie powodowane jest filmową maestrią twórców dokumentów muzycznych, czy stanowi raczej pokłosie popularności muzyków, o których te filmy opowiadają. Nazwa zespołu tudzież znajomość

⁸⁶ Questlove (właśc. Ahmir Khalib Thompson) – perkusista, założyciel grupy The Roots, producent muzyczny, aktor i reżyser.

⁸⁷ Na miejscu trzecim zestawienia znajduje się *Justin Bieber: Never say Never* (2011), który dotychczas zarobił 77.437.223 dolarów. W zestawianiu pojawia się też m.in. *Rolling Stones w blasku światła* (2008) <https://www.boxofficemojo.com/genre/sg2245914881/> [dostęp: 20.01.23].

⁸⁸ Przykładem takiego typu wydarzenia może być jednorazowy pokaz filmu o Nicku Cavie i Warrenie Ellisie *This Much I Know To Be True* (2022) w reż. Andrew Dominika, który trafił do kin na całym świecie tego samego dnia.

zjawiska będącego przedmiotem filmu staje się magnesem przyciągającym fanów, nie inaczej niż nazwisko słynnego aktora bądź aktorki w wypadku filmów fabularnych⁸⁹.

Co oczywiste, filmy o muzykach stanowią wspólną płaszczyznę dla miłośników muzyki i filmu. Jeszcze przed kilkoma laty festiwal filmowy Nowe Horyzonty mógł się poszczycić repertuarem, którego nie powstydzilyby się najlepsze festiwale muzyczne⁹⁰. Mistrzowie kina, znani jako twórcy filmów fabularnych, którzy decydują się na kręcenie dokumentów, bardzo często realizują właśnie dokumenty muzyczne. Wystarczy wymienić najważniejszych: Jean Luc-Godard w eksperymentalnym filmie *Sympathy for the Devil* (1968) przeprowadził wiwisekcję grupy The Rolling Stones podczas ich pracy nad tytułowym utworem. Wim Wenders towarzyszył z kamerą koncertom grupy Buena Vista Social Club, czego rezultatem był nominowany do Oscara film *Buena Vista Social Club* (1999). Jim Jarmusch przygotował dokument z trasy Neila Younga i Crazy Horse zatytułowany *Rok Konia* (1996) oraz biograficzny film o Iggim Popie *Gimme Danger* (2016). Neil Young stał się również bohaterem filmów Johnatana Demme: *Neil Young: Serce ze złota* (2006) i *Neil Young Journeys* (2011). Reżyser *Milczenia owiec* zrealizował ponadto jeden z najważniejszych filmów koncertowych *Stop Making Sense* (1984) grupy Talking Heads, do którego po latach nawiązał Spike Lee, rejestrując show lidera Talking Heads Davida Byrne'a z trasy *American Utopia* (2020). Naturalnie mistrzów kina wykorzystujących tę formułę filmową jest więcej, wystarczy wspomnieć chociażby o niedawnych realizacjach: *Ennio* (2021) Giuseppe Tornatore i *Velvet Underground* (2021) Todda Hayensa.

Już tych kilka tytułów dowodzi, że są twórcy i zespoły, które w szczególny sposób interesują filmowców. Sama liczba filmów poświęconych zespołowi The Rolling Stones, The Beatles czy Bobowi Dylanowi, a także fakt, że wciąż powstają nowe filmy, świadczy o tym, jak istotne dla współczesnej kultury popularnej są filmowe przedstawienia jej idoli.

Z perspektywy producenta na korzyść dokumentów muzycznych przemawia bez wątpienia aspekt finansowy. Simon Reynolds zauważa, że nakręcenie filmu koncertowego jest tańsze i prostsze niż realizacja „zwykłego” filmu dokumentalnego. Wszak nie wymaga dużej ekipy, badań; całość kręci się zazwyczaj w jednej lokacji, a zdjęcia najczęściej

⁸⁹ Zdarzają się jednak wyjątki od reguły: filmy *Sugar Man* czy *Band Called Death* (2015) sprawiły, że zapomniani artyści zostali na nowo odkryci przez publiczność.

⁹⁰ Na festiwalu wystąpili m.in. Nick Cave z zespołem Grinderman, Mike Patton z projektem *Mondo Cane* i libańska piosenkarka Yasmine Hadman, której kariera nabrała rozmachu wraz z pojawianiem się jej piosenek w filmie *Tylko kochankowie przeżyją* (2013) Jima Jarmuscha.

realizowane są w ciągu jednego dnia⁹¹. To oczywiście daleko idące uproszczenie, ale gdyby wliczyć w proces twórczy pracę muzyków oraz ekipę techniczną odpowiedzialną za budowę sceny, oświetlenie i nagłośnienie, okaże się, że lista płac jest porównywalnie długa, o ile nie dłuższa od tej, która dotyczy produkcji „zwykłego” filmu. Sprawa przedstawi się jednak zupełnie inaczej, jeśli się przyjmie założenie, że filmowane koncerty odbywają się niezależnie od tego, czy będą utrwalane na taśmie. Okoliczność ta jest w istocie wielką oszczędnością dla producentów. Jak zauważa Mirosław Przyłipiak: „ta forma aktywności została wymuszona przez okoliczności rynkowe, po prostu na dokumenty tego typu istniało duże zapotrzebowanie, obecność gwiazd estrady gwarantowała filmowi powodzenie, a realizatorowi – zyski”⁹².

Wartością nadrzędną dla filmu dokumentalnego, jak i muzyki rockowej jest autentyczność. Rodzi się jednak pytanie, na ile świat przedstawiony w *rockumentary* jest prawdziwy, a na ile jest on rezultatem konieczności podtrzymywania mitu. Jak pisze Simon Reynolds:

Coś jest w dokumentach muzycznych. Choć nie są specjalnie inspirujące i nazbyt pociągające, mają specyficzną cechę oglądalności. [...] zdają się być tworzone z myślą o telewizji: zmieniając telewizyjne kanały, można bardzo łatwo natknąć się na taki film. Bardzo często jego struktura narracyjna oparta jest na oderwanych od siebie, powtarzalnych elementach. Ukazuje on niekończące się trasy koncertowe, nagrania w studio i rozpustę. [...] Jest to perspektywa muchy na ścianie, jednakże otrzymuje się tu coś jeszcze: demystyfikację gwiazdy, która w obliczu nudy, widziana zza kulis przybiera ludzkie rozmiary⁹³.

Reynolds jest przekonany, że dokumenty muzyczne są po prostu łatwe w odbiorze. Zmieniając kanały i decydując się na oglądanie dokumentu muzycznego, możemy oglądać taki film nawet od połowy. Bardzo często opowieść o zespole składa się z oderwanych od siebie i powtarzalnych epizodów: studio nagraniowe, trasy koncertowe i inne elementy strukturalne⁹⁴. W podobnym tonie wypowiadał się Jay P. Telotte: „Jedną z głównych atrakcji filmu koncertowego jest oczywiście jego zdolność do koncentrowania uwagi na muzyce, czystej i prostej”⁹⁵.

Jeszcze kilka lat temu większość badaczy zajmujących się dokumentem muzycznym swoje rozprawy rozpoczynała, dając wyraz zdziwieniu: jak to możliwe, że tak duża gałąź

⁹¹ S. Reynolds, *Tombstone Blues: The Music Documentary Boom Director's Cut*, „Sight & Sound” 2007; źródło: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2007/12/tombstone-blues-music-documentary-boom.html> [dostęp: 31.01.2023].

⁹² M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio*, t. 2: 1963-1970. Czas autorów, *op. cit.*, s. 70.

⁹³ S. Reynolds, *Tombstone Blues...*, *op. cit.*

⁹⁴ S. Reynolds, *Tombstone Blues...*, *op. cit.*

⁹⁵ J.P. Telotte, *Scorsese's „The Last Waltz” and the Concert Genre*, „Film Criticism” 1980, t. 4, nr 2, s.

kinematografii jest tak słabo opisana? W istocie, pomimo rosnącego zainteresowania widowni, przez lata temat dokumentów muzycznych pojawiał się jedynie na marginesie innych rozważań związanych z kinem dokumentalnym lub muzyką popularną. I choć ostatnie dwie dekady przyniosły szereg opracowań naukowych (nie można też przemilczeć recenzji i esejów, które powstają w obiegu popularnonaukowym, w prasie, na blogach i w podcastach), to jednak wciąż odczuwalny jest deficyt opracowań monograficznych i zaawansowanej refleksji metodologicznej. Czasami można by nawet powątpiewać, czy dokumenty muzyczne są w ogóle interesującym przedmiotem badań filmoznawczych. A może powinny być przede wszystkim przedmiotem rozważań kulturoznawczych i ekonomicznych? Innymi słowy, wciąż otwarta pozostaje kwestia, czy można mówić o dokumencie muzycznym jako o filmowym dziele sztuki.

II. Martin Scorsese i rock'n'roll

2.1. Wstęp

*Gdybym potrafił grać na gitarze, ale tak naprawdę, to nigdy nie zostałbym filmowcem*¹
– Martin Scorsese

Tematy filmów Martina Scorsese są głęboko zakorzenione w jego biografii, wpływ na jego artystyczną osobowość – o czym wielokrotnie pisano zarówno w opracowaniach naukowych, jak i popularnych – miało dorastanie w nowojorskiej Małej Italii, wychowanie w katolickim domu i bliska obecność kryminalnego półświatka². Nie jest tajemnicą, że Scorsese planował zostać księdzem; często przypominają ów fakt recenzenci, zauważając przy tym, że filmy twórcy *Wściekłego byka* (1980) mają charakter kazań. W oczach młodych, żyjących na przełomie lat 50. i 60. Amerykanów włoskiego pochodzenia, aby zasłużyć na czyjś szacunek, trzeba było zostać księdzem albo gangsterem³.

¹ Źródło: <https://www.snappermusic.com/theblues/aboutfilms/scorseseinterview.html> [dostęp: 07.07.2023].

² Zob.: S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wrocław 2007, s. 13; R. Casillo, *Gangster Priest. The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, Toronto – Buffalo – Londyn 2006, s. 4.

³ Jak zauważył Janusz Wróblewski: „Wszyscy wiedzą, że Scorsese rozważał w młodości możliwość zostania katolickim księdzem. Pewnie dlatego tworzy filmy na podobieństwo kazań” – zob.: J. Wróblewski, *Reżyserzy*, Warszawa 2013, s. 260. Scorsese wspomina: „Największym szacunkiem cieszyli się nie ci, którzy chodzili codziennie do pracy, lecz cwaniaki, przywódcy gangów i księża. To właśnie pchnęło mnie w kierunku duszpasterstwa, choć obawiam się, że jest ono jeszcze trudniejszym zadaniem”. M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Kosecka, Kraków 1997, s. 60.

Interpretacja spuścizny w kluczu autobiograficznym została poniekąd narzucona przez samego twórcę. Scorsese bardzo chętnie opowiada o procesie twórczym⁴. Kamila Żyto ma rację, pisząc, że w oparciu o powszechnie znane szczegóły z życiorysu reżysera: „[...] wielu interpretatorów w uproszczony sposób próbuje definiować i szufladkować dorobek artysty”⁵. Tym niemniej, zwłaszcza w przypadku najbardziej osobistych filmów, których akcja dzieje się na Manhattanie, znajomość realiów ma znaczący wpływ na interpretację i wartościowanie dzieła – Scorsese bowiem za naczelną zasadę uznaje autentyczność. Realizując filmy fabularne umieszcza je w bardzo konkretnym czasie i przestrzeni, które stara się odwzorować jak najwierniej, nadając im autentyzm kina dokumentalnego.

Martin Scorsese przyszedł na świat 17 listopada 1942 roku „we Flushing na Long Island w Nowym Jorku, jako drugi syn Charlesa i Catherine Scorsese”⁶, w rodzinie sycylijskich emigrantów. Wczesne dzieciństwo spędził w dzielnicy Corona, będącej częścią nowojorskiego dystryktu Queens. Jednakże, w wyniku pogorszenia sytuacji finansowej, rodzina Scorsese musiała przenieść się do kamienicy czynszowej przy Elizabeth Street na dolnym Manhattanie, w Małej Italii, gdzie gangsterskie porachunki były na porządku dziennym. „Naszą okolicą – pisze Scorsese – rządzą twardzi faceci z ulicy oraz Kościół. Szefowie zorganizowanych gangów ściągali czapki przed księdzem i pilnowali swojego języka, często prosili, żeby pobłogosławić ich psy i samochody”⁷.

Ważnym miejscem dla młodego Martina Scorsesego była St. Patrick’s Old Cathedral na Mott Street. Scorsese, który chodził do szkoły katolickiej, prowadzonej przez „siostry miłosierdzia, irlandzkie zakonnice”⁸, przyznaje: „Moja pierwsza msza, w katedrze św. Patryka, zaraz po wstąpieniu do katolickiej szkoły, wywarła na mnie głębokie wrażenie swoją

⁴ Najczęściej cytowaną przez badaczy publikacją Martina Scorsese jest bez wątpienia zredagowana przez Davida Thompsona i Ian Christie autobiografia *Scorsese on Scorsese*, która w Polsce ukazała się w serii autobiografii Wydawnictwa Znak pod zmienionym tytułem *Pasja i bluźnierstwo*. Zob.: M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit. Warto w tym miejscu przywołać również zbiór wywiadów *Martin Scorsese: Interviews* pod redakcją R. Ribery (Jackson 2017) oraz wywiad rzekę przeprowadzony przez Richarda Schickela: R. Schickel, *Martin Scorsese, Rozmowy*, tłum. M. Szelichowska, Warszawa 2012. Schickel zrealizował ponadto film dokumentalny *Scorsese on Scorsese* (2004), w którym reżyser omawia swoje najważniejsze dzieła i inspiracje.

⁵ K. Żyto, *Martin Scorsese – pesymizm rozumu, optymizm woli*, w: *Bunt i nostalgia*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2007, s. 393.

⁶ Rodzice Martina Scorsese często występują w fabularnych filmach swego syna, grając w nich pomniejsze role, m.in. w *Ulicach nędzy* (1973), *Królu komedii* (1982), *Chłopcach z ferajny* (1990), *Przylądku strachu* (1991). Scorsese nakręcił dokumentalny portret rodziców pt. *Italianamerican* (1974).

⁷ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 27.

⁸ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 25.

widowiskowością i teatralnością [...]”⁹. Świątynia zostanie pokazana we wczesnych filmach Scorsese’go *Kto puka do moich drzwi* (1969) i *Ulice nędzy* (1973).

Przyszły reżyser był słabego zdrowia; nie umiejąc dotrzymać towarzystwa rówieśnikom w rywalizacji sportowej, szybko zainteresował się kinem. Jak wspomina: „Jako dziecko chciałem być malarzem, więc zacząłem rysować. Równocześnie pociągały mnie filmy, a ponieważ chorowałem na astmę i nie bardzo było wiadomo, co ze mną robić, najczęściej zabierano mnie do kina”¹⁰. Scorsese jako dziecko oglądał westerny, biblijną epikę, a także kino europejskie. Z filmów, które reżyser widział we wczesnym dzieciństwie, największe bodaj wrażenie zrobił na nim muzyczny melodramat *Czerwone trzewiki* (1948) Emerica Pressburgera i Michaela Powella – Scorsese do dziś umieszcza go w zestawieniach swoich ulubionych filmów¹¹. „Ten film to muzyka, to kino jako muzyka” – powiedział podczas prelekcji przed filmem w DGA New York Theatre.¹² Bez wątpienia ruchy kamery, montaż i połączenie obrazu z muzyką wywarły bezpośredni wpływ na filmową wyobraźnię Scorsese’go. Temat filmu, czyli kulisy życia artystów, również będzie rezonować z jego twórczością. Widać to zarówno w filmie fabularnym *New York, New York* (1977), jak i w dokumentach muzycznych, czego przykładem są *Ostatni walc* (1978) i *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005).

Już jako nastolatek Scorsese zaczął interesować się muzyką gitarową. „Rock’n’roll był kolejnym poważnym powodem mojego roztargnienia – Little Richards, Elvis Presley i cała reszta. Słuchałem radia nieustannie i kupowałem wszystkie płyty (niektóre z nich musiałem wykorzystać w swoich filmach, bo nie było nowych kopii)”¹³. Rock’n’roll miał także posmak owocu zakazanego. W swoich wspomnieniach reżyser przywołał osobę młodego księdza, który cieszył się uznaniem wśród młodzieży, jednocześnie „[...] był oczywiście przeciwny rock’n’rollowi – kiedy słuchaliśmy naszych płyt, wściekał się i puszczał Czajkowskiego albo Beethovena”¹⁴.

Scorsese jest nie tylko filmowcem, ale i filmoznawcą *par excellence*. Reżyser zaczął studia na nowojorskim uniwersytecie (NYU). Jak przekonuje, „[...] głównie dlatego, że w

⁹ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 27.

¹⁰ *Ib.*, s. 21.

¹¹ Źródło: <https://mubi.com/en/lists/martin-scorseses-favorite-films> [dostęp: 17.07.2023]; <https://www.indiewire.com/gallery/martin-scorsese-favorite-films-movies/the-red-shoes-film-1948-2/> [dostęp: 17.07.2023].

¹² Źródło: <https://www.indiewire.com/features/general/scorsese-on-the-red-shoes-its-cinema-as-music-246278/> [dostęp: 07.07.2023].

¹³ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 28.

¹⁴ *Ib.*, s. 28.

ramach ogólnego programu odbywały się tam zajęcia z filmu”¹⁵. To na uczelni spotkał swojego mentora Haiga Manoogiana, współproducenta debiutanckiego filmu, któremu zadedykuje swoje arcydzieło, czyli *Wściekłego byka* (1980). Istotny był czas, w którym Scorsese studiował. W tym samym momencie w innych ośrodkach kształcili się twórcy, którzy w następnej dekadzie i później będą również odnosić sukcesy komercyjne i artystyczne. Brian De Palma ukończył Columbia University, Francis Ford Coppola University of California (UCLA) oraz University of Southern California (USC). Sam reżyser wspomina:

Studiowałem film od 1960 do 1965 roku, w czasie rozkwitu francuskiej Nowej Fali, międzynarodowego sukcesu włoskiego kina artystycznego i odkrycia kinematografii wschodniej Europy. Nam, studentom filmu, dawało to przede wszystkim poczucie wolności; świadomość, że wszystko jest dozwolone¹⁶.

Po ukończeniu studiów magisterskich na New York University, zajmował się dydaktyką akademicką, obecnie zasiada w Radzie Dziekańskiej Tisch University; ma także doktorat honoris causa Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schiller w Łodzi. Zrealizował dokumentalne filmy o historii kina: *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese* (1995) i *Historia kina włoskiego według Martina Scorsese* (1999), a także *A Letter to Elia* (2010). Jest przy tym bardzo aktywnym działaczem i propagatorem X muzy. Na początku lat 90. wraz z innymi reżyserami, by wspomnieć tylko Stanleya Kubricka, Woody’ego Allena i Roberta Altmana, powołał do życia The Film Foundation – organizację zajmującą się pielęgnowaniem dziedzictwa sztuki filmowej, archiwizacją i restauracją wielkich dzieł kinematografii amerykańskiej oraz kina innych kontynentów.

Ma też niemałe zasługi w promocji polskiej sztuki filmowej. W latach 2014-2015 był kuratorem cyklu *Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema*. Dokonał wyboru dwudziestu pięciu filmów polskich reżyserów i reżyserek, m.in. Krzysztofa Zanussiego, Jerzego Skolimowskiego czy Agnieszki Holland; kolekcję tę pokazano najpierw w Stanach Zjednoczonych, a następnie w Kanadzie i w Wielkiej Brytanii. (Wśród swoich ulubionych polskich filmów Scorsese wymieniał niejednokrotnie *Popiół i diament* [1958] Andrzeja Wajdy).

Filmografia Martina Scorsese jest bogata i różnorodna. Przez ponad pół wieku reżyser kręcił filmy, które – nie zawsze precyzyjnie – określa się jako gangsterskie, biograficzne, religijne, jako thrillery, dramaty, musicale, komedie. Osobną kategorię tworzą seriale,

¹⁵ *Ib.*, s. 29.

¹⁶ *Ib.*, s. 30.

teledyski i reklamy. Scorsese pisze scenariusze oryginalne, adaptuje beletrystykę, chętnie sięga też po tzw. literaturę faktu. Choć znany jest głównie jako twórca filmów fabularnych, sporą część jego dorobku zajmują dokumenty.

Dojrzewanie w katolickim domu i bliska obecność środowiska mafijnego bez wątplenia wpłynęły na wiele fabularnych filmów Scorsesego. O przykłady nietrudno: *Kto puka do moich drzwi* (1968), *Ulice nędzy* (1973), *Taksówkarz* (1976), *Chłopcy z ferajny* (1990), *Kasyno* (1996), *Infiltracja* (2006) czy *Irlandczyk* (2019). Niemniej jednak jego pasje, a zatem historia kina i muzyki, swoje odbicie znalazły w twórczości dokumentalnej, czego dowodzą: *Ostatni walc* (1978), *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese* (1995), *Historia kina włoskiego według Martina Scorsese* (1999), pierwszy odcinek (*Feel Like Going Home* [2003]) wyprodukowanego przez Scorsesego cyklu *The Blues*, *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005), *Rolling Stones w blasku światła* (2008), *A Letter to Elia* (2010), *George Harrison: Living In The Material World* (2011), *Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* (2019), *Personality Crisis: One Night Only* (2023).

Jednym z najbardziej charakterystycznych wyznaczników stylu Martina Scorsese jest zniuansowane i twórcze posługiwanie się ścieżką dźwiękową. „Na NYU poszedłem na parę wykładów o muzyce. Miałem wybór pomiędzy historią muzyki a historią malarstwa i wybrałem muzykę. Nie żałuję. Muzyka bardziej przydała się w pracy nad moimi filmami”¹⁷. Jak zauważa Jay Beck: „Scorsese można traktować jako »autora dźwiękowego«, zarówno ze względu na jego pracę z dźwiękiem, jak i ze względu na tworzenie skomplikowanych struktur na ścieżkach dźwiękowych”¹⁸. W istocie, Scorsese od swojego debiutu konsekwentnie i pieczołowicie wykorzystuje wszystkie możliwości, jakie oferuje dźwięk w filmie. Innymi słowy, ścieżka dźwiękowa w kinie Scorsesego to nie tylko dialogi, dźwięki i muzyka, ale – jak na przykład dla Luchina Viscontiego bądź Stanleya Kubricka – nieodzowny składnik filmowej opowieści. Jonathan Godsall stwierdza, że, pomimo iż Scorsese nie jest autorem muzyki, sposób, w jaki się nią posługuje, należy traktować jako najbardziej charakterystyczny dla jego twórczości¹⁹. W podobnym duchu pisała Julie Hubbert:

¹⁷ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 415.

¹⁸ J. Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick – New Jersey – Londyn 2016, s. 130.

¹⁹ J. Godsall, *Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015, s. 26-27.

Dla Scorsese muzyka stanowi niezbędną część w konstruowaniu filmowej narracji. Jej miejsce jest tak uprzywilejowane, że wywraca konwencjonalną hierarchię. Według niego kombinacja muzyki i obrazów (nie obrazów i dialogów) sprawia, że jego kino jest jedyne w swoim rodzaju²⁰.

W opracowaniach naukowych poświęconych filmom Scorsese bardzo często spotyka się przekonanie, że muzyka prekompilowana jest równoprawnym względem obrazu elementem narracji. Wykorzystanie takiej muzyki jest tak samo charakterystycznym elementem stylu amerykańskiego reżysera, jak, pojawiające się niemal w każdym jego filmie, ujęcie z tzw. boskiego punktu widzenia.

Martin Scorsese sięga po muzykę nie tylko w postprodukcji, zapisując ją na ścieżce dźwiękowej, ale także w fazie przygotowawczej. Podczas pracy na planie traktuje ją jako źródło inspiracji dla aktorów, operatorów i montażyistów. Jak wspomina: „Zacząłem tak robić w *Kto puka do moich drzwi*. Grałem muzykę, której nie mogłem wykorzystać w filmie – na przykład *The Lantern* The Rolling Stonesów. Aby uzyskać taki ruch kamery, który mi się podobał”²¹. Co ciekawe, Roger Ebert, we wstępie do swojej monografii *Scorsese by Ebert*, zauważa, że *I Call First* (roboczy tytuł *Kto puka do moich drzwi*) był pierwszym, w jego opinii, filmem, w którym ścieżka dźwiękowa w całości była zmontowana z muzyki prekompilowanej²².

²⁰ J. Hubbert, „Without Music, I Would Be Lost”: Scorsese „GoodFellas”, and New Soundtrack Practice, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. A. Ashby, Oxford 2013.

²¹ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 429.

²² R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, Chicago 2008, s. 2.

2.2. *Kto puka do moich drzwi*

[...] „*Who's That Knocking at My Door*”
przypomina wybuchający granat, który wyrzuca całą tę muzykę do publiczności²³
– Martin Scorsese o swoim debiucie

Pełnometrażowy debiut Martina Scorsese, *Kto puka do moich drzwi* (1968)²⁴, mimo skromnego budżetu i, powodowanych brakiem doświadczenia, niedoskonałości formalnych, jest filmem wyjątkowo interesującym dla badaczy i admiratorów twórczości amerykańskiego reżysera. Pojawiają się tu bowiem motywy i rozwiązania warsztatowe, które powracać będą w całej jego filmografii.

Akcja filmu rozgrywa się w nowojorskiej Małej Italii, a zatem w miejscu, w którym Scorsese dojrzał. Główny bohater rozdarty jest między przestępczym półświatkiem a katolickim wychowaniem. Dręczy go poczucie winy. Zarysowany w filmie krąg problemów w różnych wariantach będzie powracać między innymi w takich filmach, jak *Ulice nędzy* (1973), *Wściekły byk* (1980), *Chłopcy z ferajny* (1990) i *Irlandczyk* (2019).

Wraz z filmem *Kto puka do moich drzwi* Scorsese rozpoczyna pracę z zespołem, którego skład będą tworzyć: aktor Harvey Keitel, montażystka Thelma Schoonmaker i scenarzysta Mardik Martin. To z nimi będzie współpracował przez długie lata i osiągnie

²³ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 42.

²⁴ Niecodzienna historia kulis powstania filmu, który ukazywał się w kilku odsłonach i pod różnymi tytułami, została dobrze opisana. Zob.: M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 37-42; V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, Westport (Connecticut) – Londyn 2008, s. 71-105. Pierwsza wersja, pod tytułem *Bring on The Dancing Girls* [„sprowadźcie tańczące dziewczyny”], została nakręcona w 1965 r. z budżetem 6000 dolarów jako film dyplomowy, czarno-biały, na taśmie 35 mm, podejmujący tematykę młodych mężczyzn włączających się po barach i nocnych lokalach. Premiera filmu na New York University skończyła się niepowodzeniem. Haig Manoogian, mentor Scorsesego, który widział potencjał młodego reżysera, pomógł zorganizować 37000 dolarów, które umożliwiły dalszą pracę nad projektem. Materiał wyjściowy został przemontowany, dodano wówczas, kluczowy dla całości, wątek relacji głównego bohatera i dziewczyny. Nowe ujęcia nakręcono bardziej mobilną kamerą 16 mm, a następnie przekonwertowano materiał filmowy do formatu 35 mm. Film pod tytułem *I Call First* pokazano na festiwalu w Chicago w 1967 r. Jednak mimo dobrego przyjęcia nie znalazł on dystrybutora, co doprowadziło do kolejnej „przeróbki”. Specjalizująca się w *soft core porno* firma Joseph Brenner Associates była gotowa zająć się dystrybucją jedynie pod warunkiem, że w filmie znajdzie się scena erotyczna. Scorsese, dowiedziawszy się o tej możliwości, zdecydował się dokręcić taką scenę. Film *Kto puka do moich drzwi* trafił na ekrany amerykańskich kin w 1969 r. – przez jakiś czas figurował też pod tytułem *J.R.* Ostateczna wersja tytułu debiutanckiego filmu Martina Scorsese pochodzi więc z piosenki *Who's That Knocking* grupy The Genies i, mimo formy pytającej, nie jest opatrzona znakiem zapytania (choć nagminnie powraca on zarówno w przytaczanych tutaj artykułach naukowych, jak i opracowaniach internetowych).

artystyczne sukcesy. W entuzjastycznej recenzji pióra Rogera Eberta²⁵, który zobaczył film Scorsese podczas premiery na festiwalu w Chicago, pojawia się teza, że w swym debiucie udało mu się połączyć opozycyjne tradycje amerykańskiego kina: główny nurt spod znaku Elii Kazana z nowojorskim „podziemiem” filmowym firmowanym przez Johna Cassavetes, którego *Cienie* (1959) wywarły olbrzymi wpływ na strukturę *Kto puka do moich drzwi*²⁶. W filmie Scorsesego wykorzystano całą paletę środków używanych przez twórców francuskiej Nowej Fali, znanych z *Do utraty tchu* (1960) Jeana-Luca Godarda oraz z filmu *Jules i Jim* (1962) François Truffaut, takich jak jump-cut, stop-klatka i zwolnione tempo. Trudno nie zgodzić się z Leightonem Gristem, który stwierdza, że choć wykorzystanie tych środków jest dobrze „[...] zgrane z tematem filmu, to ich nadużywanie prowadzić musi do redundancji”²⁷. Wszelako najbardziej nowatorskim zabiegiem było skompilowanie ścieżki dźwiękowej, która w całości została ułożona z muzyki rozrywkowej. Po latach autor filmu wyzna:

Pod wieloma względami najważniejszą sprawą stało się tu obcowanie z muzyką. Mieszkałem w bardzo zatłoczonej okolicy, w której muzykę słyszało się bez ustanku z wielu mieszkań na całej ulicy, z barów i sklepów ze słodyczami. Radio zawsze mieliśmy włączone; na ulicach słychać było szafę grającą, a w okolicach osiedli można było usłyszeć dźwięki opery płynące z jednego z pokoi, Bennyego Goodmana z drugiego, a rock’n’rolla gdzieś z parteru. [...] dziwiłem się, dlaczego nikt nie pokazuje tego w filmach. Scena miłosna z sentymentalną muzyką jest nudna. Więc *Who’s That Knocking at My Door* przypomina wybuchający granat, który wyrzuca całą tę muzykę do publiczności²⁸.

Wykorzystanie piosenek prawdopodobnie było podyktowane problemami technicznymi, takimi na przykład, jak brak dźwięku z planu. Niemniej jednak rację ma Sławomir Bobowski, pisząc, że „[...] wszystkie cytowane utwory muzyczno-wokalne są celnie sfunkcjonalizowane, nie stanowią jedynie czezych atrakcji”²⁹. Na ścieżce dźwiękowej *Kto puka do moich drzwi* znalazło się łącznie 10 utworów, pochodzących z lat 50. i 60. XX wieku. Abstrahując od *El Watusi* Raya Barretto i *The End* The Doors, pozostałe piosenki utrzymane są w podobnej estetyce, bliskiej rock’n’rollowi i jego korzeniom (rhythm and blues i doo-wop³⁰), oparte na metrum 4/4, prostym następstwie akordów, chwytliwej linii

²⁵ R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, *op. cit.*, s. 16.

²⁶ Leighton Grist zauważa, że „*Cienie* to stylistyczny i formalny wzorzec dla *Kto puka do moich drzwi*”. Reżyserski debiut Johna Cassavetes również nakręcony został na czarnobiałej taśmie 16 mm w nieatrakcyjnych lokacjach, cechował się luźną strukturą narracyjną. Zob.: L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977: Authorship and Context*, Londyn – Nowy Jork 2000, s. 27-30.

²⁷ *Ib.*, s. 32.

²⁸ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 41-42.

²⁹ S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem...*, *op. cit.*, s. 148.

³⁰ Doo-wop: podgatunek rhythm and bluesa, wykonywany najczęściej przez męskie grupy wokalne, w których jeden wokalista wychodzi na front, podczas gdy pozostali go wspierają, intonując różnego rodzaju onomatopaje.

melodycznej i powtarzalnych frazach, często wykonywanych przez mały chór. Muzyka zajmuje bez mała 29 minut, a zatem 33% trwającego półtorej godziny filmu.

Akcja *Kto puka do moich drzwi*, jak wynika z jednego z dialogów (w którym pada zdanie, że film *Poszukiwacze* (1956) Johna Forda, miał premierę 11 lat wcześniej), rozgrywa się w 1967 roku. J.R. – w tej roli debiutujący Harvey Keitel – to nieśmiały młodzieniec, który spędza czas na zabawach z grupą przyjaciół, wśród których wyróżniają się w szczególności starszy Joey (Lennard Kuras) i młodszy, Sally Gaga (Michael Scala), oraz na spotkaniach z dziewczyną (Zina Bethune). Bohaterowie filmu wiodą beztroski żywot. Nie do końca wiadomo, czym się zajmują – można się jedynie domyślać, że poruszają się na granicy prawa. W filmie mocno wyeksponowano też ich przedmiotowy sposób traktowania kobiet. Wielokrotnie opisują je za pomocą wulgarnych określeń. Kolejne dni spędzają na pijaństwie i przejażdżkach samochodami. Niewiele rzeczy ich interesuje – podczas krótkiego wypadu w góry są zupełnie obojętni na piękno natury. W towarzystwie kolegów J.R. pozostaje zdystansowany, myślowo nieobecny. Wciąż powraca do chwil spędzonych ze swą wybranką, do długich rozmów, w których z entuzjazmem opowiadał jej o kinie, przede wszystkim zaś o westernach (nie jest tajemnicą, że kreując postać J.R., Scorsese posłużył się własnym doświadczeniem). Dostyc wyraźnie zarysowana zostaje tu różnica klasowa między młodymi kochankami. Dziewczyna – wymowne jest to, że w filmie nie pojawia się ani razu jej imię (w napisach figuruje po prostu jako „Girl”) – zamiast telewizora posiada adapter i kolekcję płyt; czyta prozę Fitzgeralda.

Akcja filmu dzieje się w drugiej połowie lat 60., w samym środku rewolucji seksualnej, ale wychowany w katolickiej rodzinie bohater, mimo silnego pożądania odczuwanego do atrakcyjnej dziewczyny, odmawia jej współżycia, traktuje ją bowiem jako potencjalną kandydatkę na żonę. Kiedy dziewczyna zwierza mu się z traumy, której doświadczyła w wyniku gwałtu, J.R. nie daje jej wiary i zamiast okazać współczucie, pozostaje obojętny i nie potrafi pogodzić się z faktem, iż wybranka jego serca nie jest dziewczicą. Odreagowuje to w jedyny sobie znany sposób – nadużywając alkoholu z kolegami. Po jednym z takich towarzyskich spotkań, wczesnym rankiem, nachodzi dziewczynę w jej domu, oświadczając, że – mimo wszystko –mógłby się z nią ożenić i że „jest gotów jej wybaczyć”. Wybucho awantura, w wyniku czego dziewczyna wyrzuca go z domu. Film kończy spowiedź J.R., inkrustowana obrazami z całego filmu.

Badacze zgodnie podkreślają, że jednym z głównych tematów filmu jest dychotomia tkwiąca w obrazie kobiety, którą w psychologii określa się jako zespół Madonny i ladacznicy. W *Encyklopedii erotyki* Zbigniewa Lwa-Starowicza czytamy, że nazwa ta określa

[...] ambiwalentną postawę mężczyzn wobec kobiet, współistnieni[e] modelu kobiety Madonny – porządnej, cnotliwej, cenionej w roli idealnej żony i matki oraz modelu kobiety Ladacznicy – zmysłowej niewiernej, rozpustnej, łatwej, dostępnej, zabawowo traktującej seks. Opisany przez psychologa Renshava (1978) jako bardzo rozpowszechniona w kręgu kultury Zachodu postawa mężczyzn, wynikająca z wychowania, lęku kastracyjnego, nieufności wobec kobiet, podwójnej moralności³¹.

Pierwszy jej sygnał pojawia się już w prologu. Kobieta (Catherina Scorsese, matka reżysera) przygotowuje calzone dla gromadki dzieci. W ujęciu otwierającym, na pierwszym planie, widzimy porcelanową figurkę Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem Jezus. W tle znajduje się lustro, w którym odbija się postać kobiety przy pracy – ten wizualny motyw pojawi się także w scenie, w której J.R. odmawia współżycia ze swoją partnerką; powraca on w jeszcze jednej, krótkiej scenie, kiedy Sally Gaga okrada dziewczynę. Obrazy kobiet, dosłownie i w przenośni umieszczone w ramie, ukazują z jednej strony pracującą troskliwą matkę – „Madonnę”, z drugiej zaś kusicielkę. W końcowej części filmu wzburzony kłótnią J.R. zwraca się do dziewczyny w lekceważący sposób: „Za kogo Ty się masz? Za dziewicę Maryję? [...] Jakiego rodzaju dziewczyny zachowują się tak jak Ty? Kto inny zechce się z Tobą ożenić, dziwko?”. Po czym żałuje swoich słów.



Ilustr. 4. *Kto puka do moich drzwi* – na pierwszym planie figurka Najświętszej Marii Panny, w odbiciu lustra kobieta przygotowująca posiłek

³¹ Z. Lew-Starowicz, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001, s. 360.

Mimo braku głosu narratora lub napisów określających czas i miejsce akcji, sam prolog filmu jest jednoznaczny. Ukazuje dzieciństwo głównego bohatera, wychowanego w typowym, włosko-amerykańskim domu, dzieciństwo, które będzie mocno rzutowało na wybory dorosłego człowieka. Kolejne etapy przygotowywania posiłku, ujęte w półzblizeniach i zbliżeniach, montowane są ze zbliżeniami figurki i płonącej świecy. Oba rekwizyty powrócą jeszcze w dalszej części filmu. W całej scenie nie słychać odgłosów świata przedstawionego, jedynie monotony, zapętlony rytm, który brzmi niczym pracująca maszyna (ani w napisach końcowych, ani w żadnym opracowaniu nie udało mi się odnaleźć informacji, skąd pochodzi wskazany materiał dźwiękowy). Zabieg ten, na co zwraca uwagę Vincent LoBrutto, „wytrąca” scenę z codzienności, potęgując wrażenie, że ma ona charakter bardziej rytualny niż realistyczny³². Eric San Juan interpretuje dźwięk jako zapowiedź dalszych wydarzeń: „[...] kontrast pomiędzy włoskim życiem rodzinnym a perkusyjną ścieżką dźwiękową sugeruje, że w przyszłości nastąpi rozłam”³³.

Tuż po prologu pojawia się przeplatana napisami początkowymi sekwencja ulicznej bójki pomiędzy J.R., jego kolegami a dwoma Portorykańczykami. Scenie towarzyszy piosenka *Jenny Takes A Ride*³⁴ w wykonaniu Mitcha Rydera And The Detroit Wheels³⁵ – żwawy rock’n’roll, z typowymi partiami gitary basowej i rytmicznej przy akompaniamencie fortepianu. Już w pierwszym wykorzystanym utworze nie do końca wiadomo, z jaką muzyką mamy do czynienia – diegetyczną czy niediegetyczną. Utwór poprzedza zapowiedź radiowego prezentera, chociaż nigdzie nie widać ani odbiornika, ani nawet samochodu z opuszczoną szybą. Słychać tylko fragmenty kompozycji: instrumentalną przygrywkę i finał, w którym Ryder na granicy śpiewu i krzyku powtarza charakterystyczną frazę. Skróty muzyczne są trudne do wychwycenia, niezaznajomiony z piosenką odbiorca będzie przekonany, iż słyszy ją w oryginalnej postaci. Jak zauważa Anthony D. Cavaluzzi: „[*Jenny Takes A Ride*] staje się siłą napędową agresywnej wizualizacji”³⁶. Dialogi są niesłyszalne,

³² V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 72.

³³ E. San Juan, *The Films of Martin Scorsese: Gangsters, Greed and Guilt*, Lanham – Boulder – Nowy Jork 2020, s. 3.

³⁴ *Jenny Takes A Ride* to rockandrollowa wariacja na temat klasycznego utworu bluesowego *See See Rider* (pierwotnie wykonywanego przez Gertrudę Melissę Pridgett, który później śpiewali m.in. Elvis Presley, B.B. King, Ray Charles). Ten standard muzyczny miał specjalnie znaczenie dla Martina Scorsese, który wspomina, że po raz pierwszy zetknął się z nim w 1958 roku, co było dla niego doświadczeniem przełomowym. Zob.: <https://www.snappermusic.com/theblues/aboutfilms/scorseseinterview.html> [dostęp: 21.03.2021]. Utwór ten trafił później na ścieżkę dźwiękową *Pewnego razu w Hollywood* (2018) w reż. Quentina Tarantino.

³⁵ The Detroit Wheels – amerykański zespół rockowy akompaniujący soliście Mitchowi Ryderowi, działał w latach 60. XX w. w Detroit.

³⁶ A.D. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian/American Life in „Who’s that Knocking at My Door” and „Mean Streets”*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oksford – Chichester 2015, s. 279.

dźwięk nie oddaje atmosfery miejsca, montaż zaś postępuje krok w krok za muzyką: wejście perkusji z przedtaktem na „i” jest zsynchronizowane z pierwszym uderzeniem ofiary pałką. W tym samym momencie statyczna dotąd kamera zostaje wprowadzona w ruch. Wypełniając audiosferę, utwór sprawia, że przemoc jest mniej realistyczna, na swój sposób swojska, wpisana nieodłącznie w folklor ulicy. Przejściu do kolejnej sekwencji filmu, ukazującej w szerszym planie i z wysoka ulicę, towarzyszy tasak widoczny w oknie sklepu rzeźniczego. Wymowne jest to, iż poza piosenką słychać jedynie odgłosy pałki i tasaka.

Kiedy J.R. i Dziewczyna opuszczają kino, słychać tylko utwór *Shotgun* w wykonaniu Jr. Walkera And The All Stars³⁷. Choć widać, że para prowadzi rozmowę, ich głosy stają się słyszalne dopiero w chwili, gdy kamera przechodzi od planów bliższych do dalszych (dialog zapewne dograno w postprodukcji). Z dyskusji bohaterów dotyczącej obejrzanego *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa widz dowiaduje się, że Dziewczynie podobała się rola kobieca (Angie Dickinson), co wprawia w konsternację J.R., który opisuje aktorkę i graną przez nią postać wulgarnym określeniem „dziwka”. Po tych słowach pojawia się dodana scena erotyczna, a po niej wracamy do wyводу J.R., w którym sugeruje on, że dziewczyny, które nie są dziewicami, można traktować przedmiotowo: „Nie żenisz się z takimi dziewczynami, tylko się z nimi wygłupiasz”. Oparty na gitarowym riffie w tonacji As-dur, surowy, soulowy hit *Shotgun* (poza domniemanym maskowaniem problemu realizacyjnego) łączy na zasadzie skojarzeń luźno powiązane ze sobą wątki. Sekwencję montażową, złożoną ze zdjęć z *Rio Bravo* i poprzedzającą wyjście pary z kina, antycypował wystrzał z pistoletu. Jednocześnie sekwencja ta stanowiła podsumowanie wspólnego seansu obojga bohaterów i towarzyszyła jej strzelanina. *Shotgun* (strzelba) w wersji studyjnej również rozpoczyna dźwięk wystrzału – mówi się, że uzyskano go kopnięciem we wzmacniacz. Wykorzystany w tym konkretnym fragmencie utwór płynnie wprowadził w ruch obrazy filmowe. Kompozycję można potraktować jako zapowiedź sceny erotycznej, aczkolwiek Leighton Grist sugeruje, że minimalistyczny tekst utworu i jego falliczne konotacje ironicznie kontrapunktują mizoginizm J.R.³⁸.

³⁷ Junior Walker (1931-1995) – związany z wytwórnią Motown Records (Tamla-Motown) multiinstrumentalista jazzowy (jego głównym instrumentem był saksofon). *Shotgun* to pierwszy wielki przebój muzyka i zarazem jego debiut w roli wokalisty. *Shotgun* po latach pojawi się także na ścieżce dźwiękowej słynnego horroru *Misery* (1990) w reż. Roba Reinerja.

³⁸ L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977...*, op. cit., s. 35.

W dołączonej na potrzeby dystrybucyjne scenie erotycznej³⁹ jedyną ścieżką dźwiękową jest słynny „edypalny” fragment piosenki *The End* grupy The Doors⁴⁰:

The killer awoke before dawn
He put his boots on
He took a face from the ancient gallery
And he walked on down the hall
He went into the room where his sister lived,
and then he
Paid a visit to his brother, and then he
He walked on down the hall, and
And he came to a door
And he looked inside
„Father?” „Yes, son?” „I want to kill you”
„Mother? I want to...”
Come on baby, take a chance with us
And meet me at the back of the blue bus⁴¹.

Nagrany w 1967 utwór muzyczny – podobnie jak cała scena – mocno odstaje od reszty filmu. O ile wszystkie pozostałe utwory utrzymane są w konwencji doo-wop i wczesnego rock’n’rolla, a zatem muzyki o źródłach afroamerykańskich, o tyle *The End* to jeden z bardziej jaskrawych – obok takich dzieł, jak *Paint it Black* The Rolling Stones czy *Tomorrow Never Knows* The Beatles – przykładów fascynacji zachodnich grup rockowych muzyką Dalekiego Wschodu. Robby Krieger, gitarzysta The Doors, przestroił gitarę tak, aby brzmiała jak indyjski sitar; natomiast sama struktura utworu, rozciągnięta w czasie, nie przystaje do radiowych standardów.

Scenę należy traktować jako fantazję protagonisty. W przestronnym mieszkaniu na strychu znajduje się duże, stalowe łóżko, na którym leży nagi J.R., obcujący kolejno z kilkoma prostytutkami, po czym – już ubrany w garnitur – rzuca w stronę łóżka talię kart, co można odczytywać jako ejakulację lub też rzuconą z pogardą zapłatę. Sekwencja ta, wyrwana z

³⁹ Scorsese, który akurat wtedy przebywał w Europie, nakręcił tę scenę w Amsterdamie. Jak wspomina, w żaden sposób nie mógł legalnie wywieźć kopii za granicę, więc „przeszmuglował” taśmy w kieszeni płaszcza. Zob.: *Ib.* s. 41.

⁴⁰ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 40.

⁴¹ Tłumaczenie zacytowanego fragmentu w przekładzie Barbary Koseckiej brzmi następująco: „Zabójca obudził się przed świtem/ Założył buty/ Wziął jedną z twarzy z antycznej galerii/ I przeszedł wzdłuż korytarza/ Wszedł do pokoju, w którym mieszkała jego siostra/ I złożył wizytę swemu bratu/ A potem przeszedł wzdłuż korytarza/ Poszedł do drzwi i zajął do środka/ – Ojciec/ – Tak, synu/ – Chcę cię zabić/ – Mamo chcę cię.../ Chodź kochanie i spróbujmy tak jak my/ Spotkaj się ze mną w tyle niebieskiego autobusu”. *Ib.*, s. 41.

kontekstu, ma charakter opisu operatorskiego. Rozpoczyna się od szybkiego montażu zbliżeń poszczególnych części ciała J.R., a kamera, pozostając w ruchu, prawie cały czas krąży wokół łóżka. Pokazuje z bliska nagie piersi, twarze, pochwytuje spojrzenia.



Ilustr. 5. *Kto puka do moich drzwi* – J.R. rzucający talię kart w kierunku prostytutki

Słusznie przekonuje LoBrutto, że „[...] edypowy fragment wprowadza do sceny element zagrożenia, halucynacji i w pewien sposób aurę duchową [...]. J.R. odczuwa rozkosz, jednak głos Jima Morrisona odbiera widzom immersyjne doznanie przyjemności”⁴². Implementacja tego konkretnego fragmentu utworu *The Doors* naprowadza na przywołany wcześniej zespół Madonny i ladacznicy, o czym z resztą wspominał sam Scorsese: „[...] nieźle się bawiliśmy, włączając *The Doors* do ścieżki dźwiękowej – wykorzystaliśmy słynny freudowski fragment *The End*, żeby wszystko było jasne”⁴³.

⁴² V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 88.

⁴³ *Ib.*, s. 88.

Dysonans – przez co rozumiem wykorzystanie muzyki, która wyraźnie kontrastuje z treścią obrazu – jest również dominantą sceny, podczas której Dziewczyna opowiada o tym, jak została zgwałcona. Wraz z pierwszymi dźwiękami piosenki *Don't Ask Me To Be Lonely* z repertuaru The Dubs⁴⁴ w planie totalnym ukazana jest miejska panorama. Po cięciu montażowym kamera przenosi nas do kuchni w mieszkaniu J.R., gdzie Dziewczyna zapala świecę – identyczną jak ta z prologu filmu. J.R. z zażenowaniem stwierdza, że to gromnica – stanowiąca element sakralny, daleki od atmosfery wszelkiej zabawy. Mocno skrępowana i zawstydzona Dziewczyna zaczyna opowiadać o swojej traumie. W tle cały czas słyszymy *Don't Ask Me To Be Lonely* połączone ze słowami dziewczyny, w obrazie konkretyzuje się przesłanie opowiadanej historii. Nie mamy pewności, czy jest to wyobrażenie J.R., czy słyszymy opowieść wszechwiedzącego narratora. Początkowo spokojny utwór brzmi naturalnie, to romantyczna ballada, w stylu doo-wop, ze sztamowym tekstem, w którym podmiot liryczny zwraca się do ukochanej, aby ta go nie opuściła. Widzimy przy tym, jak Dziewczyna całuje swojego byłego chłopaka w aucie zaparkowanym w ciemnym lesie. Nagle mężczyzna staje się agresywny, po chwili walki kobiecie udaje się wydostać z samochodu; pojawiają się wówczas przebitki na zdenerwowanego J.R. Jednakże napastnik szybko dogania ofiarę i siłą wciąga ją do samochodu, w którym na tylnym siedzeniu brutalnie zrywa z niej ubranie. Opowieść kończy spazmatyczny wrzask gwałconej Dziewczyny. Jak pisał Michel Chion: „Kino dźwiękowe, w którym unika się pokazywania pewnych rzeczy, przywoływało dźwięk na pomoc tam, gdzie wizualnie natrafiało na zakaz”⁴⁵. Krzyk stał się zatem dźwiękowym ekwiwalentem tego, co się miało wydarzyć. Wraz z końcem „retrospekcji wizualnej” kończy się też muzyka, w pozostałym fragmencie sceny słychać jedynie dialog i odgłosy otoczenia.

Pogodna piosenka zestawiona z aktem przemocy wywołuje poczucie dyskomfortu. W momencie, w którym Dziewczyna ucieka z samochodu, ścieżka dźwiękowa ulega znacznej modyfikacji. Jeśli wszelkie zmiany w pozostałych utworach wykorzystanych w filmie miały za zadanie dopasowanie czasu trwania muzyki do sceny, to w tym wypadku przeróbki są mocno uwypuklone. Faktycznie nałożonych jest na siebie kilka ścieżek, taśma zaś puszczone jest od tyłu. *Don't Ask Me To Be Lonely* łączy obydwie płaszczyzny narracyjne. Słyszymy ją w mieszkaniu J.R., zanim dziewczyna zaczyna swoją opowieść; rozbrzmiewa ona także w

⁴⁴ The Dubs – amerykańska grupa doo-wop, założona w latach 50. *Don't Ask Me To Be Lonely* jest jednym z największych przebojów tego zespołu.

⁴⁵ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012, s. 23.

aucie. Dziewczyna mówi: „Radio grało głośno”, co automatycznie powoduje, wzmocnienie głośności ścieżki dźwiękowej.

Rozejście się dźwięku i obrazu pojawia się także podczas sekwencji ukazującej, jak w oparach papierosowego dymu mężczyźni piją mocne trunki. Jedyną ścieżką dźwiękową jest piosenka *El Watusi* Raya Baretto⁴⁶, która jako pomost dźwiękowy słyszalna jest pod koniec poprzedniej sceny, gdy J.R. odmówił współżycia ze swoją dziewczyną. Kamera najpierw panoramuje cały czas w prawo, a następnie, by nie wprowadzić widza w błąd, reżyser wykorzystuje montaż niewidzialny (przenikanie) i unika tym samym nagłego przejścia (montaż widzialny). Co ciekawe, pierwotnie scena była reżyserowana z myślą o *I Get Around* The Beach Boys, jednak twórcom nie udało się zdobyć licencji⁴⁷.

Cała scena nakręcona jest w zwolnionym tempie, muzyka natomiast nie zmienia swojego tempa. Podobnie jak w wyżej opisanej sekwencji, tworzy dodatkową płaszczyznę między dziełem a odbiorcą. W tym wypadku jednak, sugestywniej niż obraz, działa muzyka. To ona daje wgląd w rzeczywistość, z poszanowaniem naturalnego upływu czasu. Obraz z kolei na skutek zwolnionego tempa ulega modyfikacji, przekształceniu i wprowadza element nienaturalności.

El Watusi oddziałuje na kilku poziomach. Jak sugeruje Cavaluzzi: „Ten przebój taneczny lat 60. koresponduje z treścią filmu, opowiada bowiem o największym twardzielu z Hawany, stanowi swoistą celebrację męskości”⁴⁸. Grist twierdzi, że hipnotyzująca aura utworu oddaje stan upojonych młodzieńców⁴⁹. *El Watusi* również uległ modyfikacji. Z uwagi na to, że coda jest praktycznie taka sama jak początek piosenki, w pewnym momencie wszystko niepostrzeżenie zaczyna się od nowa, dzięki czemu trwający dwie minuty i czterdzieści sekund utwór wypełnia czterominutową sekwencję.

Podczas kolejnych ekscesów alkoholowych rozbrzmiewa *Ain't That Just Like Me* grupy The Searchers⁵⁰ – piosenka odtworzona jest w całości, a scena umiejscowiona tuż po tym, jak dziewczyna zwierzyła się J.R. ze swojej traumy. Nic dziwnego zatem, że dwukrotnie

⁴⁶ Ray Baretto – (1929-2006) pochodzący z Portoryko amerykański perkusista, grający różne odmiany muzyki latynoskiej. Jako muzyk sesyjny współpracował z wieloma jazzmanami, m.in. z Charliem Parkerem, Dizzym Gillespiem lub Billym Cobhamem, a także z twórcami kojarzonymi z muzyką popularną, np. The Rolling Stones czy Bee Gees. *El Watusi* był największym przebojem wydanym pod jego nazwiskiem.

⁴⁷ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 425.

⁴⁸ A.D. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian/American Life* in „*Who's that Knocking at My Door*” and „*Mean Streets*”, op. cit., s. 281.

⁴⁹ L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977...*, op. cit., s. 35.

⁵⁰ The Searchers – brytyjski zespół rockowy, którego szczyt kariery przypada na lata 60.

powtarza się tu figura zabawy z kolegami jako antidotum na kryzys w związku. W przeciwieństwie do skomentowanej właśnie sceny, pełnej efektownych ruchów kamery, fragmenty z utworem *Ain't Just Like Me* zostały nakręcone bardzo minimalistycznie, nieomal w całości w jednym ujęciu. Większą część sceny wypełnia ujęcie zza baru w planie pełnym (trzej bohaterowie piją whisky i żartują). Pijany J.R. śmieje się wraz z kolegami, jednak pod koniec spotkania w wyobraźni główny bohater powraca do obrazu gwałconej dziewczyny. Prosta rock'n'rollowa piosenka, która z wszystkich włączonych do filmu przebojów ma najbardziej młodzieńczy i sztubacki charakter, zdaje się podkreślać, że bohaterowie to wciąż niedojrzali chłopcy. Jak zauważa Sławomir Bobowski:

[...] w funkcji ironicznego kontrapunktu-komentarza pojawia się *Ain't Just Like Me* The Searchers. Nieciekawym, nudnym utwór idealnie pasujący do pijackiej sceny w barze z J.R. i jego dwoma kolegami po pierwszym rozstaniu z Dziewczyną. [...] Melodia i śpiew zdają się tak samo odpychające jak pijackie zachowanie młodzieńców filmowane w zwolnionym tempie, a jednocześnie słowa, które natrętnie powtarzają się przy końcu piosenki „don't you wanna love me too?” – stanowią złośliwą aluzję do postępu J.R., który dla irracjonalnych, zabobonnych przyczyn odrzucił miłość uroczej i niewinnej dziewczyny⁵¹.

Użycie terminu kontrapunkt jest tutaj potoczne, jako że w muzyce filmowej nie jest ono rozumiane tak jednoznacznie jak w muzyce klasycznej. Zdaniem Chiona: „Zastosowanie do kina pojęcia kontrapunktu jest naciągane, ponieważ wynika raczej z intelektualnej spekulacji niż z samego pojęcia”⁵². Poza tym oparcie interpretacji filmu na wartościowaniu jest nazbyt ryzykowne. Zgoła odmienne zdanie o utworze prezentował Gerard Nowak, który na łamach pisma „Lizard Magazyn” tak mówił o *Ain't That Just Like Me*: „W ognistym refrenie łśni cała trójka wokalistów, a przeszywający tenor Jacksona w górnej harmonii jest być może największym z wielu wokalnych osiągnięć zespołu”⁵³. Trudno nie zgodzić się z Bobowskim, że zestawienie obydwu warstw sprawia, iż scena ma charakter ironiczny. Wspomniany refren: „Don't you want to love me to?” pojawia się w momencie, w którym J.R. bombardują obrazy gwałtu, ironia nabiera więc makabrycznego charakteru.

W *Kto puka do moich drzwi* są także sekwencje, w których muzyka jest wykorzystana w dużo bardziej konwencjonalny sposób. J.R. przebywa z kolegami w barze i wraca do niego wspomnienie pierwszego spotkania z Dziewczyną. Choć muzykę będzie słyszał dopiero w dalszej części sceny, warto zwrócić uwagę na pracę kamery. To w tej scenie Scorsese po raz pierwszy zaprezentuje swoje niezwykle umiejętności reżyserskie. Retrospekcja jest zmontowana w sposób, który sugeruje, że Dziewczyna siedzi obok J.R. w barze. Po zbliżeniu

⁵¹ S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem*, op. cit., s. 149.

⁵² M. Chion, *Audio-wizja...*, op. cit., s. 36.

⁵³ G. Nowak, *The Searchers*, „Lizard Magazyn” 2016, nr 21, s. 67.

twarzy uśmiechającego się bohatera, następuje ujęcie Dziewczyny jakby w kontrplanie – po chwili orientujemy się jednak, że obie postaci znajdują się w całkiem innych przestrzeniach (po latach reżyser wykorzysta podobny zabieg w filmie *Król komedii* [1982]). Dialog dopiero co poznającej się pary jest filmowany w zupełnie nietypowy sposób – łamana jest zasada 180 stopni, pojawiają się ekstremalne zbliżenia twarzy i ujęcie „z perspektywy Boga”⁵⁴.

Piosenkę *The Closer You Are* grupy The Channels⁵⁵ słyszymy w momencie, kiedy Joey wyrzywa J.R. ze stanu rozmarzenia, co skłania do interpretacji, że ścieżka dźwiękowa oddaje przede wszystkim to, co słyszy protagonista – i to do tego stopnia, że jego własne myśli są w stanie zagłuszyć grającą w barze muzykę. Nie widać źródła tej muzyki, nie wiemy, czy to komentarz spoza diegezy, ale fakt, że słyhać ją jako tło dla rozmów, każe domniemywać, iż melodia po prostu dobiega z radia.

Jak pisał LoBrutto: „Piosenka może definiować czas i przestrzeń, słowa mogą komentować akcję”⁵⁶. Opowiadający o zakochanym bez reszty młodzieńcu utwór oddaje stan ducha J.R., a spokojna aura piosenki sprawia, że trwające dyskusje są dlań kompletnie nieistotne. W trakcie jednej z przejażdżek samochodem bohaterowie słuchają piosenki *Jenny Takes A Ride* – tym razem zostaje wykorzystany pominięty wcześniej początek utworu. Joey spiera się z J.R., tymczasem Sally Gaga cały czas prosi, aby rozkręcić radio. Wraz z eskalacją kłótni rośnie natężenie głośności, mamy zatem pewność, że muzyka jest częścią świata przedstawionego. Tytułowy C.C. Rider lub See See Rider (synonim easy ridera) to według różnych popularnych i rozpowszechnionych w Internecie interpretacji niewierny kochanek lub kochanka. W bluesowej, afroamerykańskiej społeczności słowo rider [jeździec] było używane zarówno w odniesieniu do mężczyzn, jak i do kobiet, samo zaś „jeżdżenie” w nurcie tzw. dirty blues traktowano jako metaforę stosunku płciowego. Niezależnie od tego, czy młody Scorsese rzeczywiście się tymi kontekstami inspirował (jako reżyser serialu *The Blues* po latach mógł mieć ich jasną świadomość), sama piosenka świetnie koresponduje z głównym tematem filmu.

⁵⁴ W prawie każdym fabularnym filmie Martina Scorsese można odnaleźć ujęcie z wysoka, często pod kątem prostym, który (zwłaszcza w obiegu fanowskim) bywa interpretowane jako „spojrzenie Boga”, nadając określeniu używanemu przez filmowców (po polsku raczej mówimy o ujęciu z lotu ptaka) dodatkowe znaczenie.

⁵⁵ The Channels – grupa R&B-doo-woop, działająca w latach 50. w Nowym Jorku. Utwór *The Closer You Are*, jeden z największych przebojów grupy, został opracowany ponownie przez Franka Zappę na albumie *Them Or Us* (1984).

⁵⁶ V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 76.

Kolejnej samochodowej przejażdżce towarzyszy piosenka *I've Have It All* z repertuaru grupy The Bell Notes⁵⁷. To klasyczny, wczesny rock'n'roll, którego oparty na niedokładnych i niezbyt wyszukanych rymach tekst opowiada o frustracji opuszczonego kochanka. Trwający dwie minuty czterdzieści pięć sekund singiel przycięto do minuty i czterdziestu trzech sekund. Podobnie jak w innych wypadkach, zasugerowano, żeby utwór został odtworzony w całości. Wycięto zeń instrumentalny fragment po drugiej zwrotce, zostawiono natomiast charakterystyczne zakończenie. Montaż sceny podąża za zmianami muzycznymi. W trakcie przygrywki na marakasach i gitarze kamera od planu totalnego ukazującego panoramę miasta przechodzi do planu pełnego, śledząc jadący ulicą samochód. Wraz z wejściem kolejnych instrumentów następuje cięcie. Kamera znajduje się teraz w środku auta; pokazuje zamyślonego J.R. Po cięciu montażowym powracają obrazy J.R. spacerującego z Dziewczyną. Biorąc pod uwagę luźną strukturę narracyjną i moment, w którym piosenka się pojawia, można ją interpretować jako stan wewnętrzny J.R. Czyżby nie był pewien statusu własnego związku? A może jest to antycypacja dalszych wydarzeń? Koniec końców, z winy J.R. dojdzie przecież do rozstania.

Scenie, w której J.R. odmówi swojej partnerce współżycia, nie towarzyszy żaden komentarz muzyczny. Słysząc za to wyraźnie szum dochodzący zza okna, co na tle wszystkich wykorzystywanych w filmie dźwiękowych „upiększeń” sprawia wrażenie, jakby scena tonęła w intymności. Para leży na łóżku, całuje się. Kamera pokazuje jej odbicie w lustrze, obok którego stoją figurki sakralne. W pewnym momencie J.R., mocno zmieszany, przerywa pieszczoty, tłumacząc się: „Nazywaj mnie staroświeckim [...], ale jeszcze nie teraz”. Kwestią otwartą pozostaje to, co by się wydarzyło, gdyby ta sama scena rozgrywała się w innej przestrzeni i przy dźwiękach rockowej muzyki. Należy podejrzewać, że doszłoby do współżycia⁵⁸.

Podobnie jak w scenie, w której Dziewczyna opowiada o gwałcie, kadr wypełniają dewocjonaalia, które wydają się symbolizować fasadowe i wybiórcze podejście J.R. do religijności. Jak słusznie zauważa Kamila Żyto:

⁵⁷ The Bell Notes – rockandrollowy kwintet działający w latach 50. w Nowym Jorku, największym przebojem grupy był *I've Have It*.

⁵⁸ W treatmentnie niezrealizowanego scenariusza do *Jerusalem, Jerusalem* pojawia się następujące zdanie: „Pokusy nawiedzą J.R. za pośrednictwem rock and rolla; łączy w swojej głowie w zestawieniu z obrazami matki i swojej dziewczyny”. Zob.: V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 82.

Jego oddanie sprawom wiary sprowadza się tylko do wybranych jej aspektów, inne, jak się zdaje, już dawno zostały przez bohatera odrzucone jako nazbyt dogmatyczne. „Czystość”, jakiej oczekuje od przyszłej żony, jest cnotą jemu samemu obcą⁵⁹.

Finał filmu rozgrywa się w kościele. J.R. klęka w konfesjonale, rozpoczynając spowiedź od standardowej formuły. Na ścieżce dźwiękowej uwydatniona jest atmosfera miejsca: odgłos kroków, dźwięk otwierania kraty konfesjonału, dzwony. Bohater wypowiada następujące słowa: „Żałuję za swe grzechy nie z powodu kary, ale dlatego, że obraziłem osobę, która zasługuje na miłość”. Czyżby zaczynał pojmować swoją winę?

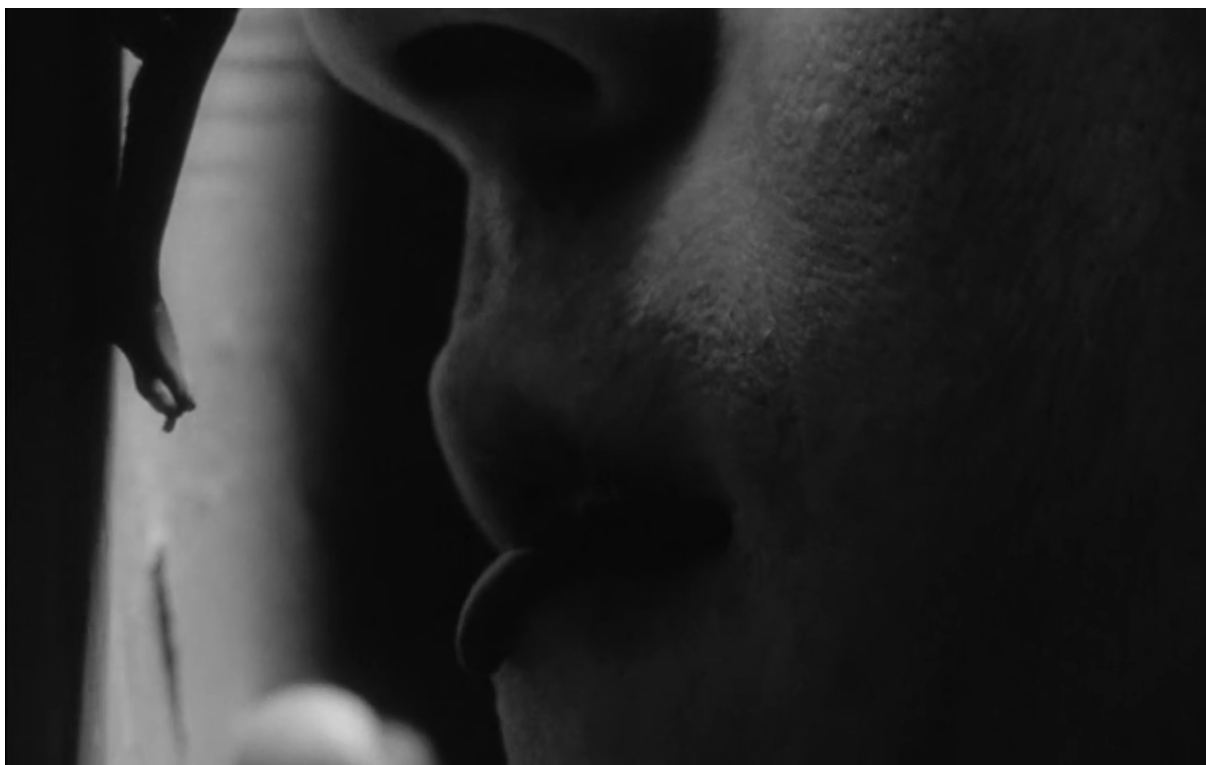
Ujęcia sekwencji w kościele zestawione są z reminiscencjami z całego filmu. Widzimy urywki scen pocałunku J.R. i Dziewczyny, gwałtu oraz ujęcia J.R. w objęciach prostytuttek. Kamera, niemal cały czas w ruchu, penetruje wnętrze kościoła, robi szybkie najazdy i odjazdy zoomem, panoramuje i wykonuje jazdy: pokazuje pietę, rany męczenników, krucyfiks, ołtarz i rzeźbę św. Łucji⁶⁰; wszystko to w intencjonalnym splocie z zawartością grzesznej pamięci bohatera. W tle sceny słychać przez krótką chwilę modlitwy w języku łacińskim. Gdy J.R. klęka w ławce, rozbrzmiewa utwór, z którego zaczerpnięty jest tytuł filmu, *Who's That Knocking* grupy The Genies⁶¹. Piosenka opowiada historię mężczyzny, który zaangażował się w dwa związki jednocześnie, a kiedy słyszy pukanie do drzwi, nie wie już, kogo się spodziewać.

Praca kamery jest cały czas taka sama: szybkie zoomy i panoramy ukazujące wnętrze świątyni. Pojawiają się przy tym powtórzone zbliżenia twarzy J.R., który najpierw całuje krucyfiks, a następnie krwawi z ust. Wreszcie przebitka na rozdieraną pończochę oraz fragment z prologu, podczas którego matka nakłada dzieciom posiłek. Scenę kończy (wykorzystany w filmie po raz drugi) krzyk gwałconej dziewczyny.

⁵⁹ K. Żyto, *Martin Scorsese – pesymizm rozumu, optymizm woli*, op. cit., s. 408.

⁶⁰ Św. Łucja z Syrakuz – męczennica i święta Kościoła katolickiego i prawosławnego, która po wtrąceniu do domu publicznego wylupiła sobie oczy, aby się oszpecić. Uznawano ją za wcielenie wszelkich cnót: za dziewicę, ale sławą zaczęła się cieszyć w średniowieczu za przyczyną Jakuba de Voragine, który wyznaczył jej znaczące miejsce w swojej *Złotej legendzie*. „Na jej wyborze – jak wyjaśnia Jacques LeGoff – mogła zaważyć [...] etymologia, bo imię Łucja nie sprawiało kłopotów interpretacyjnych – jego źródłosłów jest jeden: *lux*. Doninikanin nazwie ją »drogą światła«”. J. LeGoff, *Czas uświęcony. Jakub de Voragine i „Złota legenda”*, tłum. B. Szczepańska, J. Nowacki, Warszawa 2020, s. 58. Ten ostatni aspekt zagadnienia jest z pewnością niezwykle ważny dla filmu *Kto puka do moich drzwi*.

⁶¹ The Genies – działający w latach 1958-1961 zespół z Nowego Jorku grający w stylu doo-wop.



Ilustr. 6. *Kto puka do moich drzwi* – J.R. całuje krucyfik, po czym krwawi z ust

Oparty na popularnej sekwencji akordów D-dur, b-moll, G-dur i A-dur doo-wop nadaje scenie przewrotny wydźwięk. Przede wszystkim odziera ją z patosu. Te same ujęcia zmontowane przy akompaniamencie ciszy lub przy muzyce liturgicznej tworzyłyby aurę religijnego uniesienia. Tutaj dzieje się inaczej. Tekst zakłada całkiem odmienne interpretacje. Kto puka? Dziewczyna? Spersonifikowany zestaw przekonań wpojonych przez wychowanie? A może koledzy z półświatka? Cavaluzzi sugeruje, że – zważywszy na wykorzystane w sekwencji ujęcia – pytanie może dotyczyć ideału kobiety. Czy jest nim Madonna? A może ladacznica⁶²? Z całą pewnością jednak samo pukanie ma coś wspólnego z ewangelicznym kołatanem do drzwi.

Film kończy się ujęciem z wysoka na ulicę. Joey i J.R. żegnają się słowami „do jutra”. Jak gdyby w ostatecznym rozrachunku cały dramat nie miał większego znaczenia. Napisom końcowym, które wyświetlane są na wspomnianej stop-klatce, towarzyszy ballada *The Plea* [prośba] grupy The Chantells⁶³. To jedyna piosenka w całym filmie śpiewana przez kobietę. Mocno symplifikując, można by powiedzieć, że w pozostałych wypadkach podmiot jest tożsamy z J.R. W *The Plea* możemy utożsamić go z głosem Dziewczyny. Powracająca,

⁶² A. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian/American Life in „Who’s That Knocking at My Door” and „Mean Streets”*, op. cit., s. 273.

⁶³ The Chantells – afroamerykańska, kobieca grupa popowa. W pierwszym składzie grupa działała od lat 50. do 70.

rstylizowana na modlitwę apostoła („Dear Lord”) koresponduje z poprzednią sceną. Ta spokojna ballada ma lekko ironiczny charakter. Jest jasne, że para rozstała się na dobre.

W *Kto puka do moich drzwi* styl filmowy Martina Scorsese dopiero się krystalizuje. Jednym z jego najważniejszych elementów – co wynika z przeprowadzonej analizy – jest wykorzystanie muzyki prekompilowanej. Wprowadza ona widza w określoną czasoprzestrzeń i wyposaża narrację w dodatkowe czynniki dramaturgiczne. Posługując się terminologią Chiona, możemy wyróżnić muzykę (i) empatyczną, która „wzmacnia” obraz, przykładem takich utworów są *I’ve Had It*, *The Plea*, *The Closer You Are* i *El Watusi*, (ii) nieempatyczną, która niuansuje konkretne sceny – wśród nich można by wyróżnić piosenki *The End*, *Don’t Ask Me To Be Lonely* i *Who’s That Knocking*⁶⁴. Przy tym ta druga grupa scen jest zdecydowanie bardziej interesująca. To muzyka nadaje im dynamikę i mocno wpływa na ich sens.

Najciekawsze wydaje się wszelako określenie płaszczyzny narracyjnej, w której funkcjonują wykorzystane piosenki. *El Watusi* i *Don’t Ask Me To Be Lonely* to utwory, które zakorzenione są w świecie przedstawionym. Jednak reżyser tak nimi się posługuje, jak gdyby pochodziły spoza diegezy⁶⁵. Po latach Scorsese powróci do takiego operowania audiosferą – szczególnie w *Chłopcach z ferajny* (1990) i *Kasynie* (1996). W *Kto puka do moich drzwi* muzyka, którą słyszy widz, jest tożsama z tą, którą słyszy bohater, wliczając w to jego brak uwagi i fantazjowanie.

Wykorzystanie piosenki w jakiejś scenie najczęściej wskazuje na synchronię temporalną między długością utworu a trwaniem sceny. Wprowadzono do filmu szereg rozwiązań, które sprawiają, że współczesny widz może żywić przekonanie, iż obcuje z małymi całością. Mimo nie najlepszej jakości samego dźwięku, muzyka jest nader sprawnie połączona z obrazem. Dzieje się tak dzięki modyfikacjom, które wpływają na czas trwania utworów (chodziło o to, aby dopasować ją do długości sceny), i tym samym jeszcze lepiej ilustrują to, co ukazuje się na ekranie. Muzyka prekompilowana jest zatem wykorzystywana w taki sposób, jak muzyka oryginalna.

⁶⁴ Zob.: M. Chion, *Audio-wizja...*, *op. cit.*, s. 13.

⁶⁵ Metoda Scorsese mogłaby stanowić praktyczne potwierdzenie zasady teoretycznej, o której słuszności była przekonana Alice Bienk. W książce *Filmsprache* postawiła ona tezę, że opozycja diegetyczne – niediegetyczne nie może być rozumiana w filmie zbyt ostro, ponieważ „instancja narracyjna [...] nie daje się [tu] w przeciwieństwie do narratora lub narratorki tekstów literackich oddzielić od autora, lecz jest sumą wszystkich użytych filmowo-językowych środków”. A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg 2008, s. 35.

Stąd też niepodobna zaprzeczyć, że momentami *Kto puka do moich drzwi* przybiera formę teledysku, i to na długo jeszcze przed rozkwitem tej formy audiowizualnej. Sceny, którym towarzyszą *El Watusi*, *I Have It*, *It Ain't Like Me* czy *The End*, stanowią małe, spójne formy, które – nawet jeśli wyrwać je z kontekstu – sprawdzą się jako samoistne całości. Ów sposób obrazowania jeszcze mocniej zostanie uwydatniony w filmie *Ulice nędzy* (1973).

2.3. Dokumenty muzyczne Martina Scorsese

Chociaż twórczość dokumentalna (w tym dotycząca dokumentów muzycznych) nie jest domeną twórcy *Taksówkarza*, niemniej Michael Brendan Baker słusznie zwraca uwagę, że Scorsese jest „[...] centralną postacią w powstawaniu i ewolucji gatunku [dokumentu muzycznego], brał bowiem udział w pracach nad powstaniem pierwszego koncertowego blockbustera *Woodstock* (1970) Michaela Wadleigha. Przyczynił się też do odnowienia tego gatunku filmem *Ostatni walc* (1978)”⁶⁶. Zrealizował także dwa filmy o Bobie Dylanie: *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005) i *Rolling Thunder Revue. Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* (2019); biografię Georga Harrisona z The Beatles *George Harrison: Living In the Material World* (2011); koncertowy film *The Rolling Stones w blasku światła* (2008). Był ponadto producentem cyklu *The Blues* (2003) i reżyserem jednego z odcinków⁶⁷. Jednym z ostatnich filmów Scorsesego jest współreżyserowany z montażystą Davidem Tedeschim zapis urodzinowego koncertu Davida Johansena – lidera grupy New York Dolls – *Personality Crisis: One Night Only* (2022).

We wszystkich wyżej wymienionych filmach odnaleźć można rozwiązania formalne, które staną się punktem odniesienia dla innych twórców, próbujących uchwycić fenomen muzyki w swoich filmach. Scorsese – mimo iż sam nie jest muzykiem – posiada, jak podkreślają zgodnie wszyscy badacze jego twórczości, niebywałą intuicję w posługiwaniu się muzyką w filmie fabularnym. Należy teraz postawić pytanie, czy ową umiejętność potrafił wykorzystać w kinie dokumentalnym.

Scorsese, zanim osiągnął sukces artystyczny, na początku lat 70., przeniósł się do Los Angeles, gdzie pracował jako montażysta przy dokumentach muzycznych: *Woodstock* (1970) Michaela Wadleigha. Ten ostatni był jego kolegą z lat studenckich oraz jednym z operatorów filmu *Kto puka do moich drzwi*, a także *Medicine Ball Caravan* (1971) *Elvis On Tour* (1972).

⁶⁶ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, op. cit., s. 240.

⁶⁷ Pozostałe odcinki nakręcili m.in. Wim Wenders i Clint Eastwood.

Jak wspomina reżyser, został zatrudniony „[...] jako montażysta, który ma zrobić z tym wszystkim porządek”⁶⁸.

Pierwszy z filmów w szczególny sposób zapisał się na kartach historii kina i rock’n’rolla. Jak wspominał Mirosław Pęczak, dzięki *Woodstockowi*:

Ameryka przekonała się, że fani rocka są niegroźni, a nawet sympatyczni. [...] Może był zapowiedzią końca walki z systemem, a może próbą mitologizacji? Niezależnie od takich czy innych interpretacji, był to pierwszy film, który pokazywał koncert rockowy nie jako widowisko, lecz jako wydarzenie, gdzie równoprawnymi aktorami są muzycy i publiczność, scena i widownia. A w tym właśnie mieści się istota rocka⁶⁹.

Odbывая się w sierpniu 1969 roku festiwal Woodstock, którego hasłem przewodnim było „Three Days of Peace and Music” był bez wątpienia jednym z najważniejszych wydarzeń muzycznych czasów kontrkultury. Na polach wokół wsi Bethel nieopodal Nowego Jorku wystąpiły wówczas na wielkim darmowym koncercie gwiazdy różnych odmian rock and rolla: Janis Joplin, Canned Heat, The Band, Jimi Hendrix, Crosby Stills, Nash & Young, Joe Cocker, Greatful Dead, The Who i wielu innych⁷⁰. Wziąwszy pod uwagę skalę wydarzenia i chaosu organizacyjnego (początkowo koncert miał być biletowany, ostatecznie okazał się darmowy) można stwierdzić, że impreza przebiegła bez większych problemów. Woodstock kilkakrotnie próbowano reaktywować, jednak żadna późniejsza edycja nie okazała się takim sukcesem jak pierwsza⁷¹.

Mimo iż wkład Martina Scorsese w produkcję jest – jak pisze Leighton Grist – trudny do ustalenia⁷², to film wliczany jest do filmografii Scorsesego i czyni się go przedmiotem opisu w cytowanych pracach. Faktem pozostaje, że twórca był na planie zdjęciowym i pracował przy montażu. Jak wspomina: „Nie zrobiłem żadnej części dokumentu. Pracowałem nad kilkoma piosenkami”⁷³. Jednakże na pewnym etapie został zwolniony, ponieważ – jak argumentowano – „może być tylko jeden reżyser”⁷⁴. Tym niemniej Martin Scorsese figuruje w napisach końcowych jako montażysta i asystent reżysera [editor and assistant director]. „Zachowali się przyzwoicie”⁷⁵ – podsumował reżyser. Warto też dodać, że nad montażem

⁶⁸ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 44.

⁶⁹ M. Pęczak, *Filmowy rock*, „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386), s. 11.

⁷⁰ Zabrakło natomiast zespołów „brytyjskiej inwazji”, w tym The Rolling Stones, którzy pół roku później zorganizowali „Woodstock Zachodu”, czyli Altamont Free Concert.

⁷¹ Nieudane próby wskrzeszenia festiwalu są pokazane w filmie dokumentalnym *Music Box. Woodstock '99: Pokój, miłość i agresja* (2021) reż. G. Preece, a także w serialu *Totalna katastrofa: Woodstock '99* (2022).

⁷² L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1978-1999: Authorship and Context II*, Londyn 2013, s. 26.

⁷³ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, *op. cit.*, s. 118.

⁷⁴ *Ib.*, s. 117.

⁷⁵ *Ib.*, s.116.

filmu pracowała wieloletnia montażystka Scorsese, Thelma Schoonmaker. Scorsese nigdy nie krył skali przedsięwzięcia: „Mieliśmy między czternaście a osiemnaście kamer – licząc te nieprofesjonalne. Po trzech dniach mieliśmy pięć mil taśmy filmowej, sto dwadzieścia godzin filmu. Zajęło nam ponad dwa tygodnie, żeby to wszystko przejrzeć”⁷⁶. Ostatecznie film trwa trzy godziny i cztery minuty. Składają się nań przede wszystkim obszerne fragmenty koncertów, a także reportaż z samego festiwalu, wywiady z uczestnikami. Z uwagi na dużą ilość materiału na taśmie, twórcy zdecydowali się na wykorzystanie tzw. *split screen* – podzielonego ekranu, przez co jednocześnie można była pokazać grających wykonawców z różnych ujęć oraz publiczność.



Ilustr. 7. *Split screen* w filmie *Woodstock*

Prawa do filmu jeszcze przed jego montażem kupiła wytwórnia Warner Bros. „Zrozumiałem, że nic mi się nie może stać. Zrozumiałem też, że te ujęcia będą wiele warte, nawet jeśli nie będzie z tego filmu” – wspominał, szef produkcji Warner Bros., John Calley⁷⁷. *Woodstock* – pisał Michael Baker „[...] wprowadził rockumentary do kina głównego nurtu z bezprecedensowym box-office rzędu pięćdziesięciu milionów dolarów⁷⁸”. Twórcy otrzymali

⁷⁶ R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, *op. cit.*, s. 26.

⁷⁷ *Ib.*, s. 115.

⁷⁸ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, *op. cit.* s. 242.

Oscara w kategorii najlepszego filmu dokumentalnego (1970). Film był też pokazywany na festiwalu w Cannes. Dla Martina Scorsesego ostateczne doświadczenie z pracy przy *Woodstocku* przydało się w trakcie realizacji filmu *Ostatni walc*.

2.3.1. *Ostatni walc*

Nakręcony na taśmie 35 mm przez światowej klasy operatorów *Ostatni walc* (1978) wyznaczył nową jakość dokumentu muzycznego. Nie był to jednak efekt chłodnej kalkulacji, a raczej konsekwencja wielu przypadków. Pierwotnie *Ostatni walc* miał być jedynie archiwalnym zapisem pożegnalnego koncertu grupy The Band⁷⁹. Ani Martin Scorsese, ani organizatorzy wydarzenia nie mogli wówczas przypuszczać, że stanie się ono symbolicznym końcem pewnej epoki, a dokumentujący je film uznany zostanie za jeden z najważniejszych filmów koncertowych w historii gatunku.

Kanadyjski kwintet The Band nie zyskał takiego rozgłosu jak The Rolling Stones czy The Beatles, niemniej ich wkład w rozwój muzyki rockowej jest niekwestionowalny. Jak wspominał Scorsese: „Uwielbialiśmy brzmienie The Band. Nikt poza nimi tak nie grał. Łączyli różne oblicza muzyki amerykańskiej – Południe, Kanadę, południowy Zachód. Również wpływy z całego świata”⁸⁰. Wszyscy członkowie The Band byli utalentowanymi wokalnie multiinstrumentalistami. Zaczęli razem grać pod szyldem The Hawks, akompaniując kanadyjskiemu piosenkarzowi Ronniemu Hawkinsowi, jednak największą popularność przyniosła grupie współpraca z Bobem Dylanem, i to wtedy, gdy ten – ku rozczarowaniu części fanów – zamienił gitarę akustyczną na elektryczną i swoim folkowym piosenkom nadał bardziej rockowy charakter. The Band towarzyszył Dylanowi na trasach koncertowych i wydał z nim trzy albumy: *Planet Waves* (1974), koncertowy *Before the Flood* (1974) i *The Basement Tapes* (1975).

Wśród płyt wydanych pod szyldem The Band najbardziej znanym albumem (poza ścieżką dźwiękową do omawianego filmu) jest *Music from Big Pink* (1968), zawierający przebój *The Weight*, który trafił na ścieżkę dźwiękową kluczowego dla kina kontestacji filmu *Swobodny jeździec* (1969) Dennisa Hoppera. Pojawił się też w *Przerwanej lekcji muzyki* (1999) Jamesa Mangolda.

⁷⁹ The Band – kanadyjska grupa folk-rockowa, powstała w 1960 roku, w której skład wchodził Jaime Robbie Robertson – gitara, śpiew; Garth Hudson – instrumenty klawiszowe, saksofon, Richard Manuel – instrumenty klawiszowe, śpiew, Levon Helm – perkusja, mandolina, śpiew.

⁸⁰ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy, op. cit.*, s. 178.

Po szesnastu latach wspólnego grania zespół postanowił pożegnać się z publicznością, dając ostatni koncert, którego skala porównywalna była z dużym festiwalem. „Ostatni walc” wykonano podczas Święta Dziękczynienia 25 listopada 1978 roku w Winterland Ballroom⁸¹ w San Francisco. The Band wystąpił wraz z zaproszonymi gośćmi i sekcją dętą. Jako pierwsi zaproszenie otrzymali współpracownicy, Bob Dylan i Ronnie Hawkins, a następnie znani artyści, z którymi The Band spotkali się na artystycznej drodze: Joni Mitchell, Eric Clapton, Neil Diamond, Ronnie Wood (The Rolling Stones), Ringo Starr (The Beatles), Neil Young, Van Morrison, Muddy Waters, Dr John. A zatem gwiazdy muzyki rockowej, popularnej, bluesa i folku.

Organizatorzy zadbali o to, aby dekoracje dodawały całości wydarzenia dekadencją atmosferę. Scenę zdobiły dekoracje z *Traviaty* (1853) Giuseppe Verdiego i kryształowe żyrandole, wypożyczone z opery w San Francisco. Podobno te same żyrandole wykorzystano na planie filmu *Przeminęło z wiatrem* (1939), co bardzo ucieszyło Scorsese⁸². Poza koncertem, będącym główną częścią programu, dla miłośników grupy zorganizowano pokazy tańca towarzyskiego, wieczorki poetyckie i wydano ponad pół tysiąca porcji indyka, tradycyjnego dania serwowanego w Święto Dziękczynienia.

Martin Scorsese został zaproszony do sfilmowania wydarzenia przez Jonathana Taplina (producenta *Ulic nędzy* i byłego menedżera trasy The Band). Pomysłodawcą tego projektu miał być gitarzysta Robbie Robertson, który wspominał: „pierwszym nazwiskiem na mojej liście był Martin Scorsese. To było oczywiste, [jego styl filmowy] był mocno związany z muzyką, ponadto miał doświadczenie z kilkoma dokumentami, w tym z *Woodstockiem*”⁸³. Kiedy reżyser dowiedział się, kto zagra na koncercie, zgodził się wziąć udział w realizacji projektu, mimo że był w trakcie zdjęć do filmu *New York, New York* (1977). Jak przyznawał po latach:

Na wszelki wypadek zaproponowałem sfilmowanie koncertu na taśmie 35 mm, z pełną synchronizacją dźwięku i z siedmioma kamerami. The Band płaciło za materiał dokumentalny, zaś operatorzy kamer i ja mielibyśmy procentowy udział w zyskach z filmu, jeśli by kiedykolwiek powstał; poza tym mogliśmy się świetnie bawić, uczestnicząc w koncercie⁸⁴.

Przedprodukcja była stosunkowo krótka. Od momentu podjęcia decyzji do przystąpienia do realizacji zdjęć minęło niespełna pół roku, natomiast postprodukcja zajęła aż

⁸¹ Winter Ballroom – nieistniejąca już hala koncertowa powstała na terenie lodowiska. Występowali w niej m.in. The Rolling Stones, Jimi Hendrix, The Doors, The Who, David Bowie, Sex Pistols.

⁸² R. Robertson, *Testimony*, Londyn 2016, s. 470.

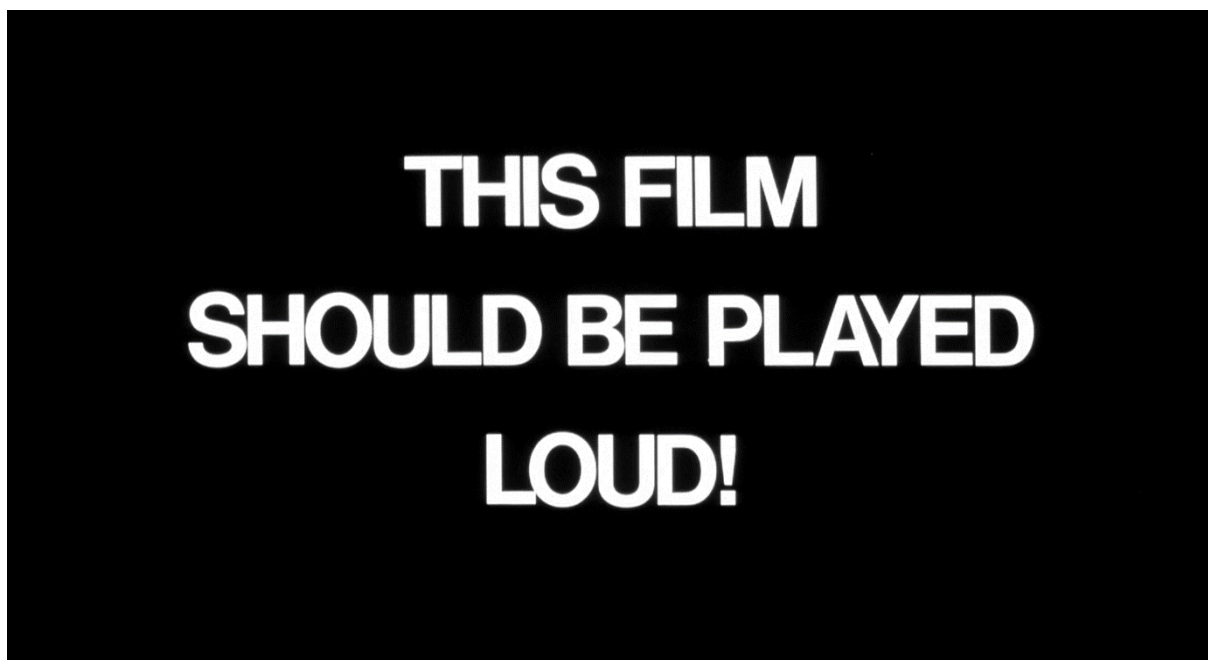
⁸³ Cytat pochodzi z broszury dołączonej do reedycji filmu *The Last Waltz* (2020) [s. 3].

⁸⁴ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s.78.

dwa lata. Materiał z koncertu, stanowiący główny zrab filmu, z inicjatywy Robertsona wzbogacono o wywiady i inkrustowano dodatkowymi utworami nagranyymi w studiu, bez udziału publiczności. Zmęczony wysiłkiem towarzyszącym realizacji filmu *New York, New York* Scorsese przyznał, że praca nad *Ostatnim walcem* była dla niego miłą odskocznią, „[...] powrotem na Woodstock”⁸⁵.

Analogicznie do grona muzyków występujących na scenie, również zespół operatorów był złożony z osób o rozpoznawalnych nazwiskach. Głównym operatorem był Michael Chapman, który wcześniej współpracował z Martinem Scorsese przy *Taksówkarzu* (1976), a potem *Wściekłym byku* (1980). Za zdjęcia odpowiadał jeszcze m.in: László Kovács, operator filmów *Easy Rider* (1969) i *New York, New York*, i Vilmos Zsigmond, którego zdjęcia można dziś podziwiać w *Łowcy jeleni* (1980). Nad oświetleniem i dekoracjami sceny czuwał Boris Leven, laureat Oscara za *West Side Story* (1961).

Zrealizowany jako film kinowy *Ostatni walc* wyróżniał się na tle takich filmów, jak *Monterey Pop* (1968), a nawet *Woodstock*. Prawa do dystrybucji wykupiła firma United Artists, przez co – jak sugeruje Michael Brendan Baker – *Ostatni walc* wyznaczył „[...] nową trajektorię dokumentu muzycznego, i to nie tylko z uwagi na swój artyzm, ale także ze względu na kwestie finansowe”⁸⁶.



Ilustr. 8. Plansza początkowa z filmu *Ostatni walc*

⁸⁵ R. Schnickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 178.

⁸⁶ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, op. cit., s.250.

THIS FILM SHOULD BE PLAYED LOUD! – od takiej planszy z napisem wielkimi białymi literami na czarnym tle rozpoczyna się *Ostatni walc*. Bezpośredni zwrot do widza (tudzież kinooperatora) dziś może być potraktowany jako zbyt techniczny. Wszak jest rzeczą oczywistą, że na koncertach bywa głośno. Jak sugeruje Neil Minturn, początkowy napis był ukłonem w stronę kolekcjonerów płyt winylowych – w latach 70. tego typu wskazówki były normą. Znamienne jest też wykorzystanie słowa „play”, którego używało się bardziej w kontekście muzyki niż filmu – w tym ostatnim przypadku stosowniejsze byłyby pewnie słowa „projected” lub „screened”⁸⁷. Pochodzenie napisu może też być potraktowane jako zobrazowanie sytuacji, jaka miała miejsce na koncercie The Band z Bobem Dylanem. Pod koniec filmu *Bez stałego adresu: Bob Dylan wśród archiwalnych ujęć* pojawia się nagranie z koncertu, na którym tuż przed wykonaniem *Like a Rolling Stone* Dylan (zdenerwowany sprzeczką z fanem, który nazwał go Judaszem) krzyknął do perkusisty The Band, Levona Helma: „Play it fucking loud!”.

W czasie, gdy na ekranie pojawiają się logotypy producentów, słychać głosy z następnej sekwencji filmu, zawierającej wymianę zdań reżysera z operatorem. Zbliżenie stołu bilardowego, płynny ruch kamery w stronę Richarda Danko, stojącego z kijem do gry w *cuthroat* (gra bilardowa, w której wygrywa ten zawodnik, którego bile najdłużej pozostają na stole). O ile sam bilard był typową rozrywką przed jak i po koncercie, tak wybór wariantu tej gry wydaje się czytelną metaforą: stół bilardowy jest sceną, gracze to członkowie zespołu. Ostatecznie mamy do czynienia z filmem traktującym o rozpadzie grupy, w którym poza celebrazją uroczystego zakończenia pracy zespołu pojawia się pytanie o przyszłość.

Dynamicznej sekwencji uderzeń bilardowych towarzyszy kolejny pomost dźwiękowy, przywołujący aplauz publiczności zebranej na koncercie. Kamera śledzi zblazowanego Robertsona, gdy ten – z butelką w jednej ręce i z papierosem w drugiej – podchodzi do mikrofonu, mówiąc, że „[...] zagrają jeszcze jeden utwór, i to by było na tyle”. Zespół rozpoczyna grać *Don't Do It* (cover Marvin'a Gaye'a) jako bis po niemal pięciu godzinach występów; na tym zakończyła się zasadnicza część koncertu, później miały miejsce jam session z udziałem zaproszonych gości, które można zobaczyć i odsłuchać jako dodatek wydań na płycie Blu-ray.

Przesunięcie ostatniej piosenki na początek filmu w połączeniu z jej tekstem rzutują na interpretację całości. *Don't Do It* opisuje rozpacz kochanka, którego opuszcza dziewczyna,

⁸⁷ Zob.: N. Minturn, *The Last Waltz of The Band*, Hillsdale (Nowy Jork) 2005, s. 61.

jednakże w kontekście filmu słowa “Don’t do it, please don’t break my heart” mogą zabrzmieć jako komentarz dotyczący rozpadu grupy. Rozpoczęcie filmu od tego konkretnego utworu, który pojawił się jako ostatni na koncercie, w połączeniu z pojawiającą się po chwili sekwencją z pierwszym wywiadem, podczas którego Robbie Robertson opowiada o tym, że koncert to celebrowanie „beginning of the beginning of the end of the beginning” (początku początku końca początku) stwarza atmosferę nostalgii i przemijania, które będą powracać w całym filmie.

W trakcie trwania piosenki pojawiają się napisy początkowe⁸⁸, których sposób prezentowania przypomina ten znany z filmów fabularnych. Następująca po nich sekwencja, eksponująca za pomocą jazdy kamery okolice Winterland Ballroom, oraz czołówka (będąca zapisem wydarzeń towarzyszących koncertowi) również wpisują się w estetykę filmu fabularnego.



Ilustr. 9. Przykład napisu początkowego w filmie *Ostatni walc*

⁸⁸ Ich twórcą jest Dan Perri, który zrealizował napisy do cieszących się uznaniem filmów Scorsesego, takich jak *Taksówkarz* (1976) czy *Wściekły byk* (1980), a także do *Egzorcysty* (1973) Williama Friedkina; obmyślał sposób prezentacji napisów wykorzystywany w filmach z serii *Gwiezdne wojny*, by wymienić tylko najważniejsze dokonania tego grafika.

Scorsese już od pierwszych ujęć mocno zaznacza swój wpływ. Z kilkugodzinnego koncertu, na którym wraz z jam sessions wykonano 50 utworów, wybiera połowę i zmienia ich kolejność. Wybór piosenek został dokonany jeszcze przed rejestracją. Filmowcy obawiali się bowiem tego, czy kamery wytrzymają ciągłą pracę przez ponad 5 godzin, ponadto musieli mieć przerwy na zmianę taśm i baterii. Zrozumiały, że (z uczuciem rozczarowania) z góry pozostawili pewne piosenki na przerwę techniczną⁸⁹.

Podczas samego koncertu operatorzy kamer mieli ograniczone pole manewru. Po pierwsze, nie chcieli rozpraszać muzyków; po wtóre, nie zamierzali zasłaniać widoku publiczności zebranej w Winterland Ballroom. Dominują zatem długie ujęcia kręcone obiektywami ze zmienną ogniskową, które koncentrują się głównie na solistach i zaproszonych gościach. Publiczność potraktowana jest marginalnie, na co zwraca uwagę J.P. Telotte: „Scorsese rezygnuje z powszechnie dotąd stosowanego sposobu kręcenia koncertów, w którym przeplata się ujęcia z występów z ujęciami skierowanymi na publiczność. Obecność publiczności zaznacza się na początku, a potem praktycznie jest ona z filmu usunięta”⁹⁰.

„W zasadzie każdy badacz [*Ostatniego walca*] szybko dochodzi do wniosku, że choć jest to film dokumentalny, nic w nim nie jest przypadkowe”⁹¹. Przystępując do pracy i przewidując podobny chaos, jaki panował przy realizacji filmu *Woodstock*, Scorsese zapobiegawczo przygotował dwustustronicowy scenariusz:

Dzięki temu w sytuacji, kiedy w jednej z kamer kończyła się taśma, mogłem szybko zdecydować, która z pozostałych i w którym momencie ma kontynuować. Oczywiście z ledwością udało mi się zrealizować którekolwiek z planowanych ujęć, bo ledwo The Band zaczęło grać, nie można było nikogo dosłyszeć. Ale w końcu, pomimo wszystkich wrzasków, kamery wyłowiły, co trzeba, i kiedy zobaczyłem materiały zdjęciowe, wiedziałem, że mamy film⁹².

W moim przekonaniu zaplanowanym, choć wyglądającym na spontaniczne, wydarzeniem była solówka Erica Claptona. Gitarzysta zespołu Cream dołączył do The Band, by zagrać dwa utwory, ale tylko jeden z nich – bluesowy standard *Further On Up the Road* – trafił do filmu. Podczas pierwszej solówki Claptona kamera stopniowo kończy dojazd na zbliżeniu jego gitary⁹³. Tuż przed końcem frazy gitarzyście odpina się pasek podtrzymujący

⁸⁹ Zob.: R. Robertson, *Testimony*, *op. cit.*, s. 474.

⁹⁰ J.P. Tellote, *Scorsese's „The Last Waltz” and the Concert Genre*, „Film Criticism” 1980, t. 4, nr 2, s. 12.

⁹¹ B.W. Sarchett, „Rockumentary” as Metadocumentary: Martin Scorsese's „The Last Waltz”, „Literature/Film Quarterly” 1994, t. 22, nr 1, s. 29.

⁹² M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 78.

⁹³ Clapton grał wówczas na Fenderze Stratocasterze, którego nazywał *Blackie* (od czarnego koloru wykończenia). To gitara, która stała się popkulturowym artefaktem (podobnym przypadkiem jest Old Black – czarny Gibson Les Paul, podstawowy instrument Neila Younga). Clapton nagrał na niej kilka ze swych największych przebojów i wystąpił z nią na ważnych koncertach. Instrument został wystawiony na licytację na

instrument. Po krótkiej pauzie następuje cięcie i solówkę „przejmuje” Richardson. Oczywiście mógł to być przypadek, niemniej jednak fakt, że pasek urywa się dokładnie pod koniec frazy – w momencie, kiedy jedna kamera filmuje w zbliżeniu, a inna „czeka”, by, po cięciu, pokazać Robertsona – wydaje się mało prawdopodobny.



Ilustr. 10. *Ostatni walc* – zbliżenie na Erica Claptona w chwili, gdy odpina mu się pasek od gitary

Do nietypowej sytuacji dochodzi także podczas utworu *Helpless* z repertuaru i w ramach gościnnego występu Neila Younga. Chórki do tej piosenki śpiewa Joni Mitchell, jednak, z uwagi na to, że jej występ był zaplanowany w dalszej części koncertu, artystka śpiewa zza kulis. W filmie pojawiają się ujęcia z ręki, chodziło o to, by publiczność zgromadzona w Winterland Ballroom usłyszała jej głos – jak wspominał Robertson – „z niebios”⁹⁴.

Piosenki, które trafiły do filmu, składają się na interesujący przegląd amerykańskiej muzyki popularnej trzeciego ćwierćwiecza XX wieku. Thomas Grochowski zauważa, że:

aukcji charytatywnej za 850 000 dolarów. W 2006 firma Fender wypuściła jego idealną kopię w limitowanej serii 275 egzemplarzy, które mimo wysokiego kosztu rozeszły się w dwie godziny. Źródło: <https://www.rimmersmusic.co.uk/blog/2019/02/fender-eric-clapton-signature-stratocaster/> [dostęp: 08.07.2023].

⁹⁴ R. Robertson, *Testimony*, *op. cit.*, s. 482.

Występy są hołdem dla muzycznych korzeni The Band: Ronnie Hawkins dołącza do nich na scenie w coverze sztandarowej piosenki Bo Diddleya *Who Do You Love* (którą Hawkins i Hawks nagrali pod koniec lat 50-tych); brzmienie Nowego Orleanu reprezentuje Dr. John; blues – Muddy Waters, gospel – Staples, a country – Emmylou Harris. Współczesna scena muzyczna, będąca przedłużeniem tych wpływów, reprezentowana jest przez ich kolegów z Kanady, Neila Younga i Joni Mitchell, współczesnych bluesmanów Erica Claptona i Paula Butterfielda, irlandzkiego autora piosenek soulowo-bluesowych Van Morrisona oraz byłego szefa, Boba Dylana⁹⁵.

I tak – już szerokie spektrum stylistyczne, które można było usłyszeć na koncercie – wzbogacono o muzykę gospel (dzięki występowi The Staple Singers, których brzmienie można było usłyszeć w *The Weight*) oraz country w utworze *Evangeline* z gościnnym udziałem Emmylou Harris. Z uwagi na to, że operatorzy nie mieli pełnej swobody działania, zespół zdecydował się nagrać dodatkowe utwory w studiu „sound stage” wytwórni MGM, gdzie Scorsese mógł dać upust swojej filmowej fantazji. Reżyser, który był w trakcie realizacji musicalu *New York, New York*, dzięki któremu „przetrenował” możliwości pracy w studiu, w pełni wykorzystał to doświadczenie, przygotowując dodatkowy materiał.

The Weight, jeden z największych przebojów The Band, oczywiście został wykonany w trakcie głównego koncertu, jednakże przy rejestracji miała miejsce usterka techniczna, dlatego zdecydowano się na dogranie w studiu wersji, w której wszystkie ruchy kamery zostały precyzyjnie zaplanowane. Wykonanie pierwszej zwrotki nakręcono w całości w jednym ujęciu, ale wraz z rozwojem utworu montaż staje się bardziej dynamiczny. Scenę rozpoczyna zbliżenie na gitarę Robertsona (dwugryfowy Gibson), który od gitarowej przygrywki rozpoczyna utwór. Kamera w powolnym, płynnym ruchu przechodzi do ujęcia perkusisty Levona Helma, który śpiewa pierwszą zwrotkę. The Staple Singers dołączają dopiero w drugiej zwrotce i wtedy też po raz pierwszy pokazuje ich kamera, wcześniej nie ma żadnego szerszego planu, w którym byłoby widać całą scenę. Całość nagrana pozostaje w niskim kluczu oświetlenia, pod koniec utworu dodawane są barwne filtry. Poprzez odcięcie światłem scena wydaje się być zawieszona w pustce. Podczas wykonania *Evangeline* w ujęciach zmienia się sposób oświetlania sceny, pojawiają się odcienie różu i błękitu, kamera zaś usytuowana jest za plecami muzyków i ujawnia tym samym, że znajdują się oni w wielkiej hali studia. Widać statywy, reflektory, cienie obecnych na sali osób.

⁹⁵ T. Grochowski, *The Beginning of the Beginning of the End of the Beginning: „The Last Waltz” and/as Adaptation*, „Literature/Film Quarterly”; źródło: https://lfq.salisbury.edu/issues/47_3/the_beginning_of_the_end_of_the_beginning_the_last_waltz_adaptation.html [dostęp: 17.07.2023].



Ilustr. 11. *Ostatni walc* – występ Emmylou Harris w „sound stage” studia MGM, w tle wcześniej niewidoczne reflektory i słuchacze

Włączenie do filmu wywiadów było pomysłem Robertsona. Jak wspomina Scorsese: „[...] zdecydował również, że to ja powinienem rozmawiać z muzykami, co nie było dobrym pomysłem. Zachowywali się bardzo spokojnie, bardzo powściągliwie”⁹⁶. W filmie najczęściej wypowiada się Robbie Robertson, który na początku narzeka, że ciągłe życie w trasie jest bardzo uciążliwe. Nieprzypadkowa jest też kolejność, w jakiej wywiady przeplatają się z kolejnymi piosenkami. Wspomniana już pierwsza wypowiedź dotycząca rozpadu zespołu jest zestawiona z ostatnią piosenką. *Who Do You Love?* zaśpiewana przez Ronniego „Hawka” Hawkinsa połączona zostaje natomiast z anegdotami z początków kariery zespołu. Po długiej rozmowie z Levonem na temat amerykańskiej muzyki rozrywkowej zjawia się najbardziej bodaj zasłużony z gości, czyli Muddy Waters. Dość przewrotnym zabiegiem było wmontowanie ujęć pokazujących Joni Mitchell zaraz po tym, jak w wywiadzie poruszono kwestię obecności kobiet w trasie. Wypowiedź ta – podobnie jak anegdota o Hawkinsie obiecującym muzykom, że jakkolwiek wiele na tym nie zarobią, to jednak będą mieli więcej dziewczyn niż Frank Sinatra (czemu sekundowały rubaszne uśmiechy słuchaczy). Trudno o lepszą wizytówkę niegdysiejszych czasów. Na recepcję filmu nie trzeba było długo czekać.

⁹⁶ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 79.

Poza dziennikarzami, którzy pisali recenzje, artykuły prasowe oraz przeprowadzali wywiady, *Ostatnim walcem* zajmowali się na przestrzeni lat badacze wywodzący się z różnych środowisk⁹⁷. Film – co w przypadku dokumentu muzycznego jest rzadkością – doczekał się swego rodzaju monografii. *Last Waltz of The Band* Neila Minturna⁹⁸ to książka o The Band, w której biografia zespołu nie należy do najobszerniejszych; większą część publikacji zajmuje – jak to określa sam autor – „mapa filmu”. Minturn, niczym kartografowie ze słynnego szkicu *O ścisłości w nauce* Jorge Luisa Borgesa⁹⁹, zachowuje się tak, jakby chciał przenieść film na papier. Dzieli go na akty i sceny, po czym opisuje każdy skrupulatnie, acz z luźnym podejściem i bez sztywno narzuconej metodologii. Choć niektóre uwagi – możliwe do przeoczenia przez osobę niebędącą miłośnikiem grupy – są ciekawe (na przykład zestawienie kadru z początkowej sekwencji z plakatem promującym album¹⁰⁰), zdecydowanie przeważa perspektywa fana nad tą właściwą dla badacza. Często powracają przy tym zachwyty nad jakością wykonania poszczególnych piosenek. Istotny wkład do literatury przedmiotu stanowi natomiast diarystyka i dodatki publikowane wraz z kolejnymi wydaniem filmu. *Ostatni walc* był kilkakrotnie wznawiany na płycie DVD i jako Blu-ray. Każde kolejne edycje dostarczały nowych wspomnień i komentarzy.

Wyznacznikiem wpływu, jaki na omawiany gatunek wywarł *Ostatni walc*, może też być fakt, że w mockumentacie *Oto Spinal Tap* (1984) w reż. Roba Reinerja, będącym parodią wszelkich rockumentaries, pojawiają się aluzje dotyczące filmu Scorsese'go. Dość powiedzieć, że fikcyjny narrator nazywa się Marty, a pod koniec filmu dziennikarka zwraca się do zespołu słowami: czy to będzie „ostatni walc” The Spinal Tap?

Mimo że *Ostatni walc* – podobnie jak muzyka The Band – w Stanach Zjednoczonych cieszy się statusem kultowego, w Polsce jest względnie słabo znany. Film nie był wyświetlany w kinach, wciąż brak jego wydania z polskimi napisami. Wprawdzie pojawiały się recenzje¹⁰¹, ale znamienna jest liczba ocen na Filmwebie: *Ostatni walc* oceniło jedynie

⁹⁷ Zob.: M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, *op. cit.*; Ch. Garbowski, *The Catholic Imagination in Martin Scorsese's „The Last Waltz”*, „Journal of Religion and Film” 2001, t. 5, nr 2; T. Grochowski, *The Beginning of the Beginning of the End of the Beginning: „The Last Waltz” and/as Adaptation*, *op. cit.*; L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1978-1999...*, *op. cit.*; J.P. Telotte, *Scorsese's „The Last Waltz” and the Concert Genre*, „Film Criticism” 1980, t. 4, nr 2, s. 9-20; B.W. Sarchett, „Rockumentary” as *Metadocumentary: Martin Scorsese's „The Last Waltz”*, *op. cit.*, s. 28-35; M. Meneghetti, *Martin Scorsese's Documentary Histories: Migrations, Movies, Music*, Nowy Jork – Londyn – Dublin 2021.

⁹⁸ N. Minturn, *The Last Waltz of The Band*, *op. cit.*

⁹⁹ J.L. Borges *O ścisłości w nauce*, w: *Powszechna historia nikczemności*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, Warszawa 1976, s. 103.

¹⁰⁰ Zob.: N. Minturn, *The Last Waltz of The Band*, *op. cit.*, s. 72.

¹⁰¹ Zob.: W. Wierzewski, *Ostatni walc*, „Film” 1978, nr 30, s. 22; M. Pawlicki, *Ostatni walc*, „Film” 1987, nr 33, s. 7.

trzystu pięćdziesięciu dziewięciu użytkowników. Dla porównania późniejszy film koncertowy, *Rolling Stones w blasku świateł*, zebrał 10 razy więcej ocen (25 sierpnia 2021 roku). Wśród ocen krytyków na portalu pojawia się tylko jedna, w której Michał Lesiak („Ekran”) ogranicza się do lakonicznej pointy: „Okropnie banalne wywiady nieśmiałego dokumentalisty-świeżaka rekompensuje wielka porcja fantastycznej muzyki¹⁰²” – i przyznaje filmowi 5 gwiazdek na 10.

Kiedy w 2002 roku na DVD ukazała się reedycja filmu, Roger Ebert pisał ironicznie: „Pełno tam niepotrzebnej mistyki i wojowników w trasie, ciężko pracujących ludzi, których jedynym zajęciem jest granie muzyki i imprezowanie. Wyglądają na zmęczonych”¹⁰³. W innym miejscu recenzji stwierdzał, że patrząc na Neila Younga czy Robertsona, nie widzi natchnionych artystów, co najwyżej rzemieślników przy pracy. Przyznaje jednak, że muzyka jest dobrze zagrana, a film ma wartość jako portret swoich czasów. Wśród fanów The Band niezadowolenie dotyczące filmu wynikało przede wszystkim z faktu, że Scorsese ewidentnie skupia się na Robbiem Robertsonie¹⁰⁴. Sprawę ironicznie podsumował Ronnie Hawkins, stwierdzając, że: „Film byłby w porządku, gdyby było jeszcze więcej ujęć Robertsona”¹⁰⁵.

Repertuar *Ostatniego walca* to nie tylko spektrum muzyki amerykańskiej, ale także ważny punkt odniesienia dla ścieżek dźwiękowych w filmach Martina Scorsese. Przede wszystkim to pierwsze spotkanie reżysera z Robertsonem, z którym twórcę połączy długotrwała przyjaźń¹⁰⁶ i który zostanie jego długoletnim współpracownikiem. Będzie autorem muzyki i konsultantem muzycznym przy takich filmach, jak *Król komedii* (1982), *Kasyno* (1995), *Gangi Nowego Jorku* (2002), *Wyspa tajemnic* (2010), *Wilk z Wall Street* (2013), *Milczenie* (2016) i *Irlandczyk* (2019). Ostatnim dziełem Robertsona, przed jego śmiercią, która nastąpiła 9 sierpnia 2023 roku, pozostanie ścieżka dźwiękowa do *Czasu krwawego księżycy* (2023).

Mannish Boy Muddy’ego Watersa zagrany w *Ostatnim walcu* znajdzie się później na ścieżce dźwiękowej *Chłopców z ferajny* (1990), jego zaś (*Im Your*) *Hoochie Coochie Man* na ścieżce dźwiękowej do *Kasyna* (1996). Muzyka Erica Claptona pojawi się w *Ulicach nędzy* (*I*

¹⁰² Źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Ostatni+walc-1978-8434#critics> [dostęp: 22.03.2023].

¹⁰³ R. Ebert, *Scorsese by Ebert, op. cit.*, s. 56.

¹⁰⁴ Zob.: S.E. Severn, *Robbie Robertson’s Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese’s „The Last Waltz”*, „Film Quarterly” 2002, t. 56, nr 2, s. 25-31.

¹⁰⁵ *Ib.*, s. 31.

¹⁰⁶ Podobno obaj artyści, pracując nad montażem *Ostatniego walca*, zamieszkali razem, poddając się trzem nałogom: muzyce, kokainie i kinu. Zob.: D. Wyszogrodzki, *Scorsese tańczy walca*, „Machina” 1996, nr 8, s. 123.

Looked Away Derek And The Dominos, *Steppin' Out* Cream), w *Chłopcach z ferajny* (*Sunshine Of Your Love* Cream, *Layla* Derek And The Dominos) oraz w *Kasynie* (*Those Were The Days* Cream). Co prawda Ronnie Wood z The Rolling Stones i Ringo Starr z The Beatles zaznaczyli swoją obecność w *Ostatnim walcu* (muzycy występują w finale), ale „giną” na tle innych gości i nie grają pierwszych skrzypiec. Nie wykonują nawet żadnych partii solowych. Tym razem są niczym cienie, i to względu na to, że muzyka The Beatles, a zwłaszcza The Rolling Stones, zajmuje tak eksponowane miejsce w filmografii Scorsesego. Podobnie jak twórczość Boba Dylana, który w *Ostatnim walcu* pojawia się pod sam koniec, a później stanie się bohaterem dwóch filmów dokumentalnych reżysera *Taksówkarza*.

2.3.2. Biografie. Dylan i Harrison

*Czasami czuję, że moc filmu dokumentalnego daje mi o wiele więcej niż film fabularny.
Być może one są lepsze od moich fabuł?*¹⁰⁷
– Martin Scorsese

Od premiery *Ostatniego walca* do realizacji *Bez stałego adresu: Bob Dylan* mijają prawie trzy dekady. Mimo że w latach 80. „równoległa kariera” (jak mówi się o dokonaniach Scorsesego dokumentalisty) została przerwana, już w latach 90. powstają dwa wyjątkowo obszerne telewizyjne filmy: *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese* (1995) i *Historia kina włoskiego według Martina Scorsese* (1999). Od tego czasu reżyser angażuje się w szereg projektów dokumentalnych, nad którymi pracuje w przerwach pomiędzy swoimi filmami fabularnymi.

Paradoksalnie – o czym przekonuje Mike Meneghetti¹⁰⁸ – to właśnie twórczość fabularna poniekąd przyćmiewa dokonania Scorsesego na polu kina faktów. W przeciwieństwie do takich twórców, jak Agnès Varda czy Werner Herzog, którzy z powodzeniem balansują między dokumentami a fabułą, dyskurs wokół filmów Scorsesego jest frustrująco „hollywoodzki”. Jak zauważa badacz: „Poszczególne tytuły są często przywoływane, aby potwierdzić założenia dotyczące fabuł Scorsesego – fascynacji rockiem i innymi formami muzyki popularnej obecnej na ścieżkach dźwiękowych, kinofilii reżysera oraz jego pochodzenia etnicznego”¹⁰⁹. W istocie, literatura dotycząca archiwalnych filmów Scorsesego jest wyraźnie mniej obfita, wprost proporcjonalnie do zainteresowania fabułami. Z kolei recenzenci na ogół skupiają się na życiorysach bohaterów. Nie poświęcają tyle uwagi analizie warsztatu filmowego, jak w przypadku filmów fabularnych, co skądinąd jest zrozumiałe. Zarówno *Bez stałego adresu: Bob Dylan*, jak i *George Harrison: Living In The Material World* oparte są na bardzo konwencjonalnym połączeniu „gadających głów” i materiałów archiwalnych: fragmentów innych filmów, a także materiałów prywatnych i zdjęć. Oba filmy zostały podzielone na dwie części, trwają niemal po trzy i pół godziny każdy. Tym

¹⁰⁷ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 324.

¹⁰⁸ M. Meneghetti, *Martin Scorsese's Documentary Histories...*, op. cit., s. 4.

¹⁰⁹ *Ib.*

samym nastawiają się na konkretnych odbiorców, którzy, podobnie jak reżyser, żyją nostalgią za latami 60.

Analogicznie do filmów fabularnych, w przypadku dokumentów wokół Martina Scorsese utworzył się krąg stałych współpracowników, w skład którego wchodzi montażysta David Tedeschi, operatorka Ellen Kuras i producentka Margaret Bodde.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że część działalności dokumentalnej Scorsese jest poniekąd przedłużeniem jego aktywności popularyzatorskiej. W rozmowie o *Bez stałego adresu: Bob Dylan* reżyser przyznaje: „Zacząłem sobie zdawać sprawę, że można w ten sposób młodszej publiczności pokazać to, co działo się pod koniec lat 50. i na początku 60. w Village, również na Tin Pan Alley oraz na Broadwayu”¹¹⁰. Z kolei o późniejszym *Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* reżyser mówił: „Celem było to, aby uświadomić młodszą publiczność, że były czasy, w których takie rzeczy [kompletnie nierentowna trasa] były możliwe”¹¹¹. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005) i *George Harrison: Living In The Material World* (2011) to projekty, do których Scorsese został zaproszony, aby podobnie jak w przypadku *Elvis On Tour* „zrobić porządek z materiałem”, z tą tylko różnicą, że, w przeciwieństwie do wyżej wspomnianego filmu, tym razem jako reżyser miał decydujący głos w kwestii artystycznego kierunku, w którym zmierza dzieło.

Filmy, pomimo dobrej oceny krytyki, nie cieszą się takim zainteresowaniem, jak wyżej omawiany *Ostatni walc*. Zasadnicza różnica polega na tym, że w *Ostatnim walcu* Scorsese portretował epokę u jej schyłku, w późniejszych filmach zaś powraca do czasów młodości. W *Bez stałego adresu: Bob Dylan* Scorsese skupia się głównie na latach 60., ale film o Harrisonie ma także szerszą perspektywę czasową, niemniej i w nim kluczowa jest właśnie ta dekada. Trudno nie zgodzić się z opinią, przy której konsekwentnie obstaje Mike Meneghetti, pisząc, że: „[...] podobnie jak późniejszy *George Harrison: Living In The Material World*, film *Bez stałego adresu: Bob Dylan* opiera się na najbardziej cenionej wartości pokolenia baby boomers, a mianowicie na pozornie niewyczerpanej, ale zawsze będącej w cenie nostalgii za latami 60. Zbieg pokoleniowych ciągów, niezwykle trzeźwe odrodzenie folkloru i liczne świadectwa czołowych uczestników tego okresu znajdują bez wątpienia swój wyraz w filmie [...]”¹¹².

Mimo iż Meneghetti postuluje, aby patrzeć na dokumenty Scorsese jako niezależne od fabuł, osobne dzieła, trudno nie zauważyć, w jaki sposób, poprzez podejmowane tematy i

¹¹⁰ *Ib.* s. 322.

¹¹¹ P. Horne, *Three and a half hours with Scorsese*, „Sight and Sound” 2019, t. 29, nr 11, s. 29.

¹¹² Zob.: M. Meneghetti, *Martin Scorsese's Documentary Histories...*, *op. cit.*, s. 129.

pewne rozwiązania stylistyczne, omawiane filmy łączą się z filmami fabularnymi Scorsese. Pozornie odległe filmy dokumentalne mają wiele wspólnego z twórczością fabularną reżysera (*Chłopcy z ferajny* i *Kasyno*), które zostaną opisane w następnym rozdziale. Obydwa dokumenty – podobnie jak *Kasyno* (1995) – powstawały w synchronii z książkami skupionymi wokół tych samych tematów. *Bez stałego adresu: Bob Dylan z Chronicles: Volume One*¹¹³, zaś *George Harrison: Living In The Material World* z nieprzetłumaczoną na język polski książką pod tym samym tytułem autorstwa Olivii Harrison¹¹⁴. Oczywiście Scorsese, kompilując archiwalia, nie miał wpływu na pracę kamery i zachowania bohaterów, niemniej jednak bardzo mocno zaznaczył swój autorski styl, konstruując „gęste” ścieżki dźwiękowe. W *Bez stałego adresu: Bob Dylan* naliczyć można aż sto trzydzieści piosenek (niektóre utwory Dylana zostały zdublowane w różnych wykonaniach), natomiast w *George Harrison: Living In The Material World* – pięćdziesiąt pięć. Punktem wyjścia dla filmu *Bez stałego adresu: Bob Dylan* był cykl wywiadów, które z muzykiem przeprowadził jego menadżer Jeff Rosen – na potrzeby wyżej wspomnianej autobiograficznej książki. Podobnie jak w przypadku *Ostatniego walca* to Scorsese został zaproszony do pracy nad filmem, nie była to jego inicjatywa. Według reżysera:

Jeff Rosen namawiał mnie: „Chciałbym, żebyś zobaczył chociaż kawałek tego wywiadu. Mógłbyś też obejrzeć inne wywiady robione przez lata, które leżą w archiwum jednego ze starych broadwayowskich producentów albo u producentów płyt, na przykład wywiad z Allenem Ginsbergiem. Chciałbym, żebyś obejrzał z tego choć godzinkę, po montażu”. Obejrzałem ten godzinny materiał i bardzo spodobała mi się idea spotkania Tin Pan Alley z folk rockową sceną, folkiem i polityką¹¹⁵.

Ostatecznie powstał dwuczęściowy, trwający 208 minut, film telewizyjny. Premiera miała miejsce w telewizji PBS, w ramach serii *American Masters*, której zadaniem było przybliżanie sylwetek amerykańskich artystów. Sam Martin Scorsese był głównym bohaterem odcinka *Martin Scorsese Directs* (1990).

Opowieść o muzyku w filmie *Bez stałego adresu: Bob Dylan* – podobnie jak w książce – skupia się głównie na latach 60., kiedy Dylan przeprowadził się do Nowego Jorku, a jego twórczość stała się częścią folkowej sceny w dzielnicy Greenwich Village. Kończy się zaś w 1966 roku, kiedy bard uległ wypadkowi motocyklowemu, co zmusiło go do przerwy w koncertowaniu. Dylan jest bez wątpienia głównym bohaterem dokumentu, niemniej jednak *Bez stałego adresu: Bob Dylan* to nie tylko opowieść biograficzna o muzyku, ale także rodzaj

¹¹³ W Polsce wspomnienia opublikowało najpierw Wydawnictwo Dolnośląskie (B. Dylan, *Moje kroniki. Część I*, tłum. J. Sikora, Wrocław 2006), po ośmiu latach zaś Wydawnictwo Czarne (B. Dylan, *Kroniki. Tom I*, tłum. M. Szuster, posł. A. Stasiuk, Wołowiec 2014).

¹¹⁴ Zob.: O. Harrison, *George Harrison: Living in the Material World*, red. M. Holborn, Nowy Jork 2011.

¹¹⁵ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 318.

przewodnika po nowojorskiej scenie folkowej. W pewnym momencie Dylan znika z ekranu, a opowieść o muzycznej scenie snują poeta Allen Ginsberg, piosenkarz Dave Van Ronk oraz muzyk i fotograf John Cohen. W filmie pojawia się też wiele innych osób z otoczenia Dylana, w tym jego ówczesna partnerka, piosenkarka Joan Baez. Chronologia dokumentu jest zaburzona. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* rozpoczyna i kończy swoistą ramą: barwną sekwencją ukazującą wykonanie *Like A Rolling Stone* przez Boba Dylana i The Band w elektrycznej wersji¹¹⁶. Kiedy piosenka rozbrzmiewa po raz drugi tuż pod koniec filmu, od strony publiczności dobiega okrzyk oburzenia: „Judasz”! (warto w tym miejscu przypomnieć, że wcześniej można ją było usłyszeć dwukrotnie w wyreżyserowanym przez Scorsese’go epizodzie *Life Lessons* z filmu *Nowojorskie opowieści*¹¹⁷[1989] – co ważne, jest to w zasadzie jedyna piosenka Dylana wykorzystana w fabułach Scorsese’go). Na początku filmu *Bez stałego adresu: Bob Dylan* pojawia się kilka wypowiedzi młodzieńców krytykujących Dylana za przeniesienie środka ciężkości własnych zainteresowań z obszaru muzyki folkowej na rocka – tym samym twórcy niejako wyprzedzają treść opowieści o kilka lat. Tym, co bez wątplenia zainteresowało Scorsese’go w historii muzyki, była sytuacja, w jakiej ten znalazł się po „stylizacyjnej wolcie”: „Nie zdawałem sobie jednak sprawy z intensywności tego tematu, tego, co działo się na Newport Folk Festival, kiedy ludzie tak źle reagowali na Dylana, jak na Judasza grającego na elektrycznej gitarze”¹¹⁸.

W niektórych fragmentach dokumentu, podobnie jak w filmach fabularnych piosenki przeplatają się z *voice-overem*. Jednak w *Bez stałego adresu: Bob Dylan* muzyka zdecydowanie częściej pozostaje na pierwszym planie. Pokazywane są obszerne fragmenty koncertów Dylana, a także artystów, którzy go inspirowali, m.in. Odetty czy Woodiego Guthriego. Jak zauważa Michael Brendan Baker:

[...] tempo i rytm *Bez stałego adresu: Bob Dylan* demonstrują szacunek Martina Scorsese dla kompilacyjnego formatu i samego materiału źródłowego. W filmie udało się odtworzyć środowisko, w którym Dylan się kształtował i dojrzewał, wraz ze swoimi rówieśnikami i publicznością. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* umieszcza artystę w świecie, który jest nie tylko zrozumiały dla szerszej publiczności, ale także na tyle dogłębny, by zainteresować oddanych „dylanologów”¹¹⁹.

Bob Dylan, a właściwie Robert Allen Zimmerman, od początku swojej kariery – jak pisał w posłowniu do jego *Kronik* Andrzej Stasiuk – „[...] wymyślał historie o sobie samym.

¹¹⁶ Nagranie pochodzi z niewykorzystanego fragmentu nakręconego do filmu *Dont Look Back* (1967) D.A. Pennebaker’a.

¹¹⁷ *Nowojorskie opowieści* składają się z trzech niezależnych od siebie segmentów wyreżyserowanych przez Martina Scorsese, Woody’ego Allena i Francis’a Forda Coppole’a.

¹¹⁸ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 318.

¹¹⁹ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, op. cit., s. 251.

„Że był sierotą, że jeździł pociągami towarowymi, że jest pół Cyganem”¹²⁰. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* to pierwszy film, w którym muzyk tak otwarcie mówi o swojej karierze, jakkolwiek pewne kwestie zostały przemilczane, na przykład te, które dotyczyły eksperymentów z narkotykami. Jak wspomina Scorsese: „Oglądając zdjęcia Jeffa Rosena, odkryłem, że w twarzy Dylana było coś szczególnego, w sposobie, w jaki odpowiadał na pytania. Ujawniał tyle prawdy, na ile w tym momencie mógł sobie pozwolić”¹²¹.



Ilustr. 12. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* – Bob Dylan w rozmowie z Jeffem Rosenem

Po obejrzeniu *Bez stałego adresu: Bob Dylan*, Olivia Harrison, wdowa po George’u Harrisonie, zdecydowała, że to właśnie Martin Scorsese powinien zrealizować film o jej zmarłym mężu (podobno wcześniej dostawała wiele propozycji od różnych producentów,

¹²⁰ B. Dylan, *Kroniki. Tom I, op. cit.*, s. 227-228.

¹²¹ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy, op. cit.*, s. 318.

które odrzucała)¹²². Zrozumiałe, że wycofany, acz obdarzony poczuciem humoru, a także otwarty na szeroko rozumianą duchowość, George Harrison okazał się osobą szczególnie interesującą dla Scorsese'go. Ponadto biografia artystyczna Harrisona była mu bardzo bliska. Dodajmy, że reżyser wykorzystał skomponowaną przez siebie piosenkę *What Is Life* w *Chłopcach z ferajny*, a jednym z głównych rozmówców w omawianym dokumencie jest przyjaciel Harrisona, gitarzysta Eric Clapton, którego muzyka na ścieżkach dźwiękowych filmów Scorsese'go nie powinna zaskakiwać.

Film obejmuje cały życiorys artysty od dzieciństwa aż do momentu śmierci. Tłem pozostaje dobrze znana historia The Beatles: ich początki w Hamburgu, okres „Beatlemanii”, aż do rozpadu grupy i solowej kariery Harrisona. Również w tym filmie, podobnie jak w *Bez stałego adresu: Bob Dylan*, w znacznym stopniu utrzymana została zasada chronologii, choć zdarzają się wyjątki – przykładowo, sekwencja dotycząca rozpadu The Beatles pojawia się przed długim epizodem o roli, jaką Harrison odegrał w zespole. O ile w *Bez stałego adresu: Bob Dylan* narracja bohatera pozostaje główną osią, wokół której budowany jest film, o tyle w *George Harrison: Living In The Material World* od początku opowieść snują jego bliscy: rodzina, członkowie The Beatles, Paul McCartney i Ringo Starr, a także dalsi współpracownicy. Wypowiedzi samego Harrisona pochodzą wszakże z różnych źródeł – są to archiwalne wywiady telewizyjne i niepublikowane wcześniej nagrania rodzinne.

Radha O'Meara i Carolyn S. Stevens słusznie zwracają uwagę, że całość – jak wiele filmów biograficznych – ma niemal „hagiograficzny” charakter: „Interlokutorzy wychwalają talent Harrisona (Eric Clapton, Paul McCartney), jego geniusz (Phil Spector) i inne zalety (Ravi Shankar, Ray Cooper)”¹²³. McCartney wspomina, w jaki sposób gitarowy riff autorstwa Harrisona wzbogacił przebój *And I Love Her*. Podkreśla też, że – pomimo faktu, iż autorstwo większości kompozycji można przypisać jemu i Lennonowi – to George Harrison i Ringo Starr błyskawicznie komponowali swoje partie i nagrywali bez specjalnego przygotowania.

¹²² Zob.: D. Itzkoff, *With Him, Without Him*, „New York Times” 2011 (25 października), s. 10.

¹²³ R. O'Meara, C.S. Stevens, *While His Guitar Gently Weeps: Memory, Documentary and the Music Biopic*, „The Soundtrack” 2012, t. 5, nr 2, s. 181.



Ilustr. 13. *George Harrison: Living In The Material World* – George Harrison wśród tulipanów

Film rozpoczyna, pochodzące z rodzinnej kolekcji, ujęcie George’a Harrisona stojącego wśród tulipanów (te same kadry powrócą pod koniec filmu). Po czym występuje, zgodnie z wyznacznikami stylu „gadających głów”, kilka osób wspominających Harrisona, np. jego syn Dhani oraz przyjaciele: gitarzysta Eric Clapton i reżyser Terry Gilliam.

W drugiej minucie filmu rozpoczyna się sekwencja montażowa ujęć z czasów II wojny światowej – zdjęcia z bombardowań połączone ze zbliżeniami prezentującymi chrzciny dziecka. Muzycznym, ilustracyjnym tłem – w domyśle: dzieciństwa muzyka – staje się tytułowy utwór z debiutanckiej¹²⁴ płyty Harrisona *All Things Must Pass*. Utwór, który nie trafił do albumu *Let It Be* (1969), a jednocześnie stał się momentem zwrotnym w karierze Harrisona. Od tego czasu Harrison zaczął być postrzegany jako samodzielny artysta, a nie jako „cichy Beatles”.

Początek *George Harrison: Living In The Material World* potrąca te same struny, co początek *Ulic nędzy*: pochodzenie z niższej klasy społecznej, katolickie wychowanie, talent, dyscyplina, olśniewające

¹²⁴ *All Things Must Pass* (1970) to solowy debiut Harrisona, zawierający utwory wokalne. Wcześniej artysta nagrał dwa eksperymentalne albumy instrumentalne: *Wonderwall Music* (1968) i *Electronic Sound* (1969).

osiągnięcia i walka między tym, co cielesne, a tym, co boskie. Film czerpie z obsesji reżysera w sposób, który był niemożliwy w przypadku *Bez stałego adresu: Bob Dylan* [...] ¹²⁵.



Ilustr. 14. *George Harrison: Living In The Material World* – rozmowa z braćmi muzyka

Widza od początku uderza powściągliwa tonacja filmu, nawet napisy – w porównaniu z omawianymi przykładami z *Ostatniego walca* czy *Bez stałego adresu: Bob Dylan* – pozbawione są jakiegokolwiek finezji; to prosta biała czcionka, jak na nagraniach video sprzed lat. Wywiady kręcone są w statycznych ujęciach i naturalnych lokacjach. Ani światło, ani praca kamery nie wnoszą niczego nadzwyczajnego. Dodatkowo, wykorzystane zostają sekwencje montażowe z okładkami gazet, skany dawnej prasy z listami przebojów i utrzymane w podobnej stylistyce archiwalia.

O specyfice swojego stylu Scorsese przypomina wtedy, gdy dokonuje wyboru kompozycji mającej wypełnić ścieżkę dźwiękową. I tak sekwencji towarzyszącej opowieści o rozpadzie The Beatles towarzyszy piosenka Harrisona *The Light That Has Lighted The World*. Ujęciu prezentującemu rozpaczających fanów towarzyszy wers „It’s funny how people, just won’t accept change” (to zabawne, jak ludzie po prostu nie potrafią zaakceptować zmiany).

¹²⁵ C. Norris, *George Harrison: Living in the Material World*, „Film Comment” 2011, t. 47, nr 5, s. 36; <https://www.filmcomment.com/article/george-harrison-living-in-the-material-world/>.

Filmografia dotycząca aktywności The Beatles w swojej rozpiętości jest porównywalna – jeśli nie większa – z tą, którą poświęcono zespołowi The Rolling Stones, i nadal się poszerza. Wspomnijmy dwa znakomite seriale: *The Beatles: Get Back* (2021) Petera Jacksona i *McCartney 3,2,1* (2021). Realizując *George Harrison: Living In The Material World* Martin Scorsese wypełnił dotkliwą lukę, jaką stanowił brak filmowej biografii członka The Beatles, który zawsze (poniekąd z wyboru) pozostawał w cieniu Paula McCartneya i Johna Lennona. *George Harrison: Living In The Material World* łączy tematy dokumentów muzycznych i filmów fabularnych Scorsesego. W centrum zainteresowań pozostaje zachodnia popkultura lat 60., a zatem kwestia, która powraca zarówno w wyżej omawianych filmach dokumentach, jak i fabularnych. Wychowany w katolickim domu Harrison, wiecznie poszukujący czegoś indywidualista ma wiele cech wspólnych z bohaterami Scorsesego. Jak wywodzi Iwona Cegiełkówna:

Scorsese swoim zwyczajem tworzy dzieło monumentalne (nie bez kozery nagrodzone m.in. dwiema Primetime Emmy), łącząc rozmaite unikatowe materiały: od nagrań z koncertów po home movies. Mieszmaszowa forma nie przysłania jednak treści: w powodzi informacji reżyser nie traci z oczu swojego bohatera. A co ważniejsze: nie formuje też banalnych. Harrison, jak każda nietuzinkowa postać, wymyka się jednoznacznej definicji¹²⁶.

¹²⁶ I. Cegiełkówna, *George Harrison: Living in The Material World*, „Kino” 2016, nr 12, s. 90.

III. Muzyka The Rolling Stones w filmach Martina Scorsese

3.1. Wstęp

W materiale promującym film *The Rolling Stones w blasku światel* (2008) Martin Scorsese przyznaje, że słuchanie The Rolling Stones jest często pierwszą czynnością, od której rozpoczyna prace koncepcyjne nad swoimi filmami. To z inspiracji, jakie dają piosenki The Rolling Stones, pochodzą pomysły, skojarzenia, które później przekształcają się w konkretne sceny. „Moje filmy są bez nich nie do pomyślenia”¹ – konstatuje amerykański reżyser.

Scorsese wspomina, że po raz pierwszy zetknął się z The Rolling Stones w 1965 roku, słysząc w radiu (*I Can't Get No*) *Satisfaction*, które zrobiło na nim piorunujące wrażenie. Muzyka The Rolling Stones stała się długotrwałą inspiracją, wpływającą na jego warsztat filmowca. Twórca wspomina: „od *The Spider and the Fly* po *Let it Bleed* każda piosenka jest jak opowieść, a zespół to bohater tych opowieści. Wyobrażałem sobie ruchy kamery i montażowe rozwiązania. Tę energię widać w *Ulicach nędzy* (1973) i *Taksówkarzu* (1976)”².

Jakkolwiek na tego typu deklaracje należałoby patrzeć krytycznie – przede wszystkim dlatego, że trudno je zweryfikować (zwłaszcza w przypadku *Taksówkarza*, w którym nie pojawia się żaden utwór The Rolling Stones, a ścieżka dźwiękowa w całości napisana jest przez Elmera Bernsteina) – to jednak nie ulega wątpliwości, że muzyka grupy zajmuje szczególne miejsce w filmografii Scorsese'go. Jej utwory pojawiają się bowiem w jego

¹ Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=dWmDB03GVfY> [dostęp: 17.07.23].

² P. Travers, *Martin Scorsese on Rolling Stones Doc „Shine a Light”: It's All About the Music*; źródło.: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/martin-scorsese-on-rolling-stones-doc-shine-a-light-its-all-about-the-music-233808/> [dostęp: 07.07.2023].

najbardziej osobistym filmie, za jaki należy uznać *Ulice nędzy* (1973), w uchodzących za *opus magnum* *Chłopcach z ferajny* (1990), a także w zbliżonym stylistycznie *Kasynie* (1996) oraz w *Infiltracji* (2006) – za którą Martin Scorsese otrzymał jedynego dotąd Oscara. Spoglądając na obszerną i różnorodną filmografię Scorsesego, od razu można zauważyć, że The Rolling Stones pojawiają się przede wszystkim w filmach gangsterskich³.

Artyści zrealizowali także wspólne projekty. Scorsese nakręcił dokumentalny film *Shine a Light* (2008), będący zapisem koncertu The Rolling Stones w nowojorskim Beacon Theater. Ponadto wraz z Mickiem Jaggerem, liderem zespołu, współtworzył serial *Vinyl* (2015), opowiadający o przemyśle muzycznym w Nowym Jorku lat 70. Amerykański reżyser pojawił się także jako jeden z rozmówców w dokumentalnym filmie *The Rolling Stones in Exile* (2010, reż. Stephen Kijak), opowiadającym o nagrywaniu płyty The Rolling Stones *Exile on Main St.* (1972).



Ilustr. 15. Martin Scorsese jako rozmówca w filmie dokumentalnym *The Rolling Stones in Exile*

³ Wszystkie oryginalne teksty piosenek The Rolling Stones, które cytowane są w tej pracy, pochodzą z oficjalnego kanału grupy YouTube bądź z serwisu Musixmatch. Źródło: <https://www.musixmatch.com/>; <https://www.youtube.com/@TheRollingStones> [dostęp: 01.07.2023].

Zespół The Rolling Stones, który przy wyborze nazwy zainspirował się piosenką *Rollin' Stone* (1950) bluesmana Muddy'ego Watersa⁴, powstał w Londynie w 1962 roku, a więc w czasie, kiedy młody Scorsese realizował swoje pierwsze krótkie metraże. Skład grupy wielokrotnie się zmieniał⁵. Warto dodać, że artyści to niemal rówieśnicy – Keith Richards i Mick Jagger urodzili się w roku 1943, Scorsese zaś w roku 1942. Choć The Rolling Stones najbardziej znani są jako twórcy przesterowanych, gitarowych riffów (*I Can't Get No Satisfaction* czy *Jumpin' Jack Flash*), ich stylistyczny wachlarz jest bardzo szeroki. Na przestrzeni lat styl grupy ewoluował. W dyskografii The Rolling Stones odnajdziemy zarówno klasyczny repertuar bluesowy (początkowo zespół wykonywał covery amerykańskich bluesmanów), eksperymentalne brzmienia rocka psychodelicznego na *Their Satanic Majesty Request* (1967), hard rocka na *Sticky Fingers* (1969), country i bluesa na *Exile on a Main St.*, disco na *Some Girls* (1978), z kolei na *Bridges to Babylon* (1997) pojawiają się nawet elementy hip-hopowe.

Trajektorię stylistycznych wędrówek wyznacza napięcie między Richardsem, mocno zakorzenionym w czarnej muzyce bluesowej, a poszukującym nowych brzmień Jaggerem, który stara się nie tylko nadążyć za trendami, ale także je wyprzedzać i kreować. To właśnie duet Jagger–Richards, nazywany czasem The Glimmer Twins, jest odpowiedzialny za większość kompozycji The Rolling Stones.

Charakterystykę brzmienia The Rolling Stones w dużej mierze wyznacza gitara Keitha Richardsa, który, podobnie jak bluesowi gitarzyści, wykorzystuje w swoich riffach tzw. otwarte stroje. Zamiast tradycyjnego stroju EADGBE muzyk stroi gitarę tak, że gdy uderza w puste struny, powstaje akord. Dla przykładu: przy ułożeniu strun DGDGBD będzie to akord G-dur (w niektórych gitarach rezygnuje z najgrubszej struny i gra na instrumencie pięciostunowym). W otwartych strojach nagrane zostały największe przeboje grupy, wśród

⁴ Zob.: W. Faulstich, *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte*, t. 2: *Rock als „way of life” (1964-1971)*, Gelsenkirchen-Buer, s. 68. Jak dodaje Faulstich, „obok Muddy'ego Watersa, ich [The Rolling Stones] muzycznymi mistrzami byli m.in. Chuck Berry, Bo Diddley, Ray Charles, Howlin' Wolf (ich wersja *Little Red Rooster* Wolfa okazała się pierwszym wielkim sukcesem grupy), ale także James Brown (od którego Mick Jagger przejął wiele dla własnej sztuki scenicznej), przede wszystkim zaś angielska tradycja skiffle. Charlie Gillett pointuje: „The Rolling Stones were the most creative of the London rhythm and blues groups who had been connected with Alexis Korner” (*ib.*).

⁵ Mimo iż na płytach i koncertach występuje cały szereg muzyków sesyjnych, status członka grupy The Rolling Stones ma obecnie [2023] trzech muzyków: Mick Jagger – śpiew, gitara; Keith Richards – gitara, śpiew wspomagający (obydwaj od czerwca 1962 roku), a także Ronnie Wood – gitara (od 1976 roku). Czwartym członkiem podstawowego składu był perkusista Charlie Watts (od 1963 aż do śmierci w sierpniu 2021 roku). Wcześniej zespół tworzyli, poza wyżej wymienionymi, multiinstrumentalista Brian Jones (1962-1969); pianista Ian Stewart (1962-1963; choć nie miał statusu oficjalnego członka grupy, koncertował z nią jeszcze przez dwie dekady), basista Bill Wyman (1962-1992), gitarzysta Mick Taylor (1969-1974). Ponadto regularnie współpracują z zespołem m.in. saksofonista basista Darryl Jones oraz perkusista Steve Jordan.

których znajdują się omawiane w niniejszej pracy *Gimme Shelter, Jumpin' Jack Flash, (I Can't Get No) Satisfaction, Can't You Hear Me Knocking?*, a także *Start Me Up, Brown Sugar, Wild Horses* i wiele innych.

Granie w otwartym stroju znacząco wpływa na zmianę brzmienia, tym samym wyróżnia ono Richardsa na tle większości gitarzystów grających muzykę popularną i rockową⁶. Pozwala też na interesujące przygrywki, które trudno byłoby zagrać w tradycyjnym stroju, a także swego rodzaju nonszalancję. Richards trzyma swoją gitarę nisko, a w struny uderza, biorąc spory rozmach. Wszystko to warte wspomnienia, ponieważ – jak słusznie zwraca uwagę Marcin Rychlewski – „specyfika rockowego przekazu przejawia się [także] na [...] poziomie – scenicznym”⁷. Słowem, w muzyce rockowej image – a sposób gry jest jej częścią – ma bardzo istotny wpływ na całościowy odbiór zespołu.

„Panie i Panowie – The Rolling Stones – największy rock’n’rollowy zespół świata! Ta wymyślona w 1969 roku zapowiedź obowiązuje do dziś”⁸ – napisał ponad dekadę temu Piotr Metz. Myśl nie straciła na aktualności. Sam tytuł książki, z której pochodzi powyższy cytat: *The Rolling Stones. Zespół, który nie poddaje się żadnej definicji* – jednej z wielu biografii brytyjskiej grupy, trafnie sugeruje, że jej fenomen jest trudny do uchwycenia. Przede wszystkim postrzeganie The Rolling Stones w kategorii zwykłego zespołu byłoby nieadekwatne w stosunku do skali zjawiska. The Rolling Stones to nie tylko grupa muzyków, ale także symbol rock and rolla i ikona popkultury, będąca jednocześnie prężnie działającym przedsiębiorstwem. Jak pisał dalej Metz:

[...] są ponad podziałami. Kwintesencją i ikoną muzyki, którą grają i którą – jak się czasem wydaje – stworzyli. Nikt inny nie przetrwał na szczycie przez pół wieku, choć wróżono, że żaden z nich nie dożyje trzydziestki. Pracowali z nimi i dla nich: Andy Warhol, Martin Scorsese i Truman Capote. Pokazali białej amerykańskiej publiczności jej rdzenną czarną muzykę. Przetrwali punk rocka i grunge, których zresztą byli ojcami chrzestnymi. [...] Oswoiłi rockowy bunt, czyniąc z niego ikonę współczesnej popkultury⁹.

Pisząc o The Rolling Stones, nie sposób nie odnieść się do mocno utrwalonej w popkulturze dychotomii The Beatles – The Rolling Stones¹⁰. Umowna oś podziału aktywizuje

⁶ Wśród zespołów rockowych, które eksperymentują z brzmieniem poprzez wykorzystanie otwartych strojów, prym wiedzie między innymi nowojorska grupa Sonic Youth. W Polsce, stosując otwarte stroje, grywał Maciej Maleńczuk w czasach zespołu Homo Twist i na wczesnych nagraniach solowych.

⁷ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 35.

⁸ P. Metz, *Wstęp*, w: C. Sandford, *The Rolling Stones. Zespół, który nie poddaje się żadnej definicji*, tłum. A. Kowalska, K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2012, s. 9.

⁹ *Ib.*

¹⁰ Powstał nawet podejmujący ten temat film dokumentalny *The Beatles vs the Rolling Stones: It's Not Only Rock'n'Roll* (reż. M. Prazan, C. Ratiney, 2016).

najbardziej rozpowszechnione stereotypy: The Beatles są *ładni, grzeczni, harmonijni*, The Rolling Stones natomiast *wulgarni, niegrzeczni, hałaśliwi*. Sztucznie podkreślaną rywalizacją bynajmniej nie wiązała się z negatywnym nastawieniem zespołów do siebie ani tym bardziej z konfliktami personalnymi (dodajmy, że pierwszy znaczący singiel The Rolling Stones *I Wanna be Your Man* był autorstwa Paula McCartneya i Johna Lennona, którzy odstąpili swą kompozycję), raczej przypomina swoistą strategię marketingową. Słusznie zwracał uwagę Theodore Gracyk, że:

dionizyjski image wczesnych The Rolling Stones to – prawie w całości – wymysł Oldhama¹¹, byłego agenta The Beatles, który zdał sobie sprawę z wagi, jaką może mieć uczynienie z The Rolling Stones alternatywy dla The Beatles. W rzeczywistości: to The Beatles byli bardziej niegrzeczni. The Rolling Stones pochodzili z klasy średniej i byli lepiej wykształceni¹².

Marcin Rychlewski rozciąga ową opozycję na całą scenę muzyki rockowej, stwierdzając: „w zbiorowej wyobraźni muzyków i krytyków antyteza The Beatles–The Rolling Stones urosła do rangi swoistego paradygmatu, określając tym samym kierunki, w których podążała kultura rocka¹³”. The Beatles, gdyby podjąć ów trop myślowy, należą do „estetyzującego” nurtu, a zatem do grona muzyków, którzy „kładą nacisk na czystość wielogłosowych harmonii wokalnych, na plastyczność brzmienia i poetyckość tekstów”¹⁴ (stanowiąc podwaliny dla twórczości takich artystów, jak Pink Floyd, King Crimson, a w późniejszych latach choćby Radiohead).

Z kolei [zespół] The Rolling Stones, jako chuligańska opozycja dla ugrzecznionych Beatelsów, wierny anarchistycznej utopii rocka i „czystej” tradycji rhythm and bluesa, stanowił – wedle Rychlewskiego – punkt odniesienia, jeśli idzie o witalizm, antyestetyzm, „brud” dźwiękowy, dosłowność, wulgarność, seksualność, ostentacyjny hedonizm i prowokację. Z tego pnia wyrósł hard rock i heavy metal, Velvet Underground, Can i wiele innych zespołów z kręgu radykalnej awangardy rocka, przede wszystkim jednak – punk i to, co się z niego wyłoniło¹⁵.

Przypomnijmy, że Rychlewski patrzy na kulturę rocka nie tylko przez pryzmat muzyki, ale dużo szerzej: poprzez całą estetykę, szeroko rozumiany image, wizerunek sceniczny¹⁶. Gdybyśmy bowiem przyjęli czysto muzyczny punkt widzenia, okazałoby się, że utwór *Helter Skelter* (1968) z tzw. *The White Album* „grzeczniejszych” The Beatles ma dużo

¹¹ Andrew Loog Oldham – producent i menadżer The Rolling Stones w latach 1963-1967, wcześniej współpracował z The Beatles. To właśnie Oldham wylansował Jaggera jako frontmana grupy (zastąpił w tej „roli” Briana Jonesa) i zdecydował, żeby Andrew Stewart, który nie pasował do wizerunku zespołu, nie był jego oficjalnym członkiem.

¹² T. Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*, Durham – Londyn 1996, s. 178.

¹³ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, *op. cit.*, s. 165.

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ *Ib.*, s. 37.

więcej wspólnego z szeroko pojętą muzyką heavy-metalową niż jakakolwiek piosenka The Rolling Stones.

O innej percepcji mogłyby co najwyżej przekonywać prowokacje zespołu znajdujące oddźwięk w pracach artystów plastyków. Słynnym przykładem Guy Peellaert, który – jak komentuje Werner Faulstich – „zwizualizował grupę w nazistowskich uniformach, w towarzystwie nieletnich nagich dziewczynek, by [w ten sposób] skompromitować jej utrwalony image w kręgach drobnomieszczaństwa (nie trzeba naturalnie dodawać, że The Rolling Stones nie mieli nic wspólnego z pedofilią i faszyzmem)”¹⁷. Ale burzliwa historia The Rolling Stones (sukcesy, konflikty z prawem, zdrady, romanse, rozstania, śmierć członków zespołu) stała się inspiracją dla wielu pisarzy¹⁸ i reżyserów. Bez wątplenia na status grupy, która bywa nazywana najistotniejszym zespołem rock’n’rollowym na świecie, miały wpływ jej reprezentacje filmowe. Nie dość, że filmografia dotycząca The Rolling Stones jest obfita, to znajdują się w niej dzieła interesujące nie tylko dla wielbiciela grupy, ale także dla historyka filmu. The Rolling Stones inspirowali wielu filmowców – między innymi za sprawą piosenek wykorzystanych w filmach fabularnych: wyjąwszy w tym momencie te, które zostały opisane w niniejszej pracy, wspomnijmy jeszcze o *Paint It Black* w *Full Metal Jacket* (1987) w reż. Stanleya Kubricka, *(I Can't Get No) Satisfaction* w *Czasie apokalipsy* (1979) w reż. Francisca Forda Copolli, *Sweet Virginia* w *Na noże* (2016) w reż. Riana Johnsona czy *Doom And Gloom* w skądinąd niepoważanym przez Scorsese¹⁹ filmie o superbohaterach *Avengers: Koniec gry* (2019) w reż. Anthony’ego Russo i Joego Russo. The Rolling Stones inspirowali również twórców kina dokumentalnego (w tym kontekście: wpisując w bazę danych IMDB hasło przedmiotowe The Rolling Stones w zakładce „self”, wyświetlają się 236

¹⁷ W. Faulstich, *Aufschwung und Höhepunkt der Rockkultur: Musik, Medien, Werte*, w: *Die Kultur der 60er Jahre*, red. W. Faulstich, Monachium 2003, s. 296-297.

¹⁸ Część literatury dotyczącej The Rolling Stones (jak i biografie poszczególnych muzyków) została przetłumaczona i wydana w Polsce. Zob.: *Według The Rolling Stones*, red. D. Loewenstein, Ph. Dodd, tłum. P. Kaczkowski, Warszawa 2006; B. Wyman, R. Havers, *The Rolling Stones*, tłum. R. Rogowiecki, Warszawa 2003; C. Sandford, *The Rolling Stones. Zespół, który nie poddaje się żadnej definicji*, tłum. A. Kowalska, K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2012; C. Sandford, *Mick Jagger. Sympatyczny gbur*, tłum. A. Budzyński, Warszawa 1995; K. Richards, Fox James, *Życie. Autobiografia*, tłum. M. Bugajska, Warszawa 2011.

Ponadto zespół doczekał się polskiej monografii – to aż trzykrotnie wznawiana książka Daniela Wyszogrodzkiego. Zob.: D. Wyszogrodzki, *Satysfakcja. Historia zespołu The Rolling Stones*, Łódź 1989; D. Wyszogrodzki, *The Rolling Stones: Satysfakcja 1962-2002*, Czerwonak 2002; D. Wyszogrodzki, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, Czerwonak 2018.

¹⁹ W wywiadzie dla pisma „Empire” Scorsese, zapytany o filmy Marvela, powiedział, że „to nie jest kino”, co wywołało prasową burzę. Sam reżyser odniósł się później do sytuacji, publikując w „New York Times” esej, w którym tłumaczy swoje stanowisko. Zarzucia twórcom filmów o superbohaterach, że tworzą dzieła bardzo przewidywalne, w których brak tego wszystkiego, za co jego pokolenie pokochało kino. Poza tym, twierdzi Scorsese, tytuły rozrywkowe praktycznie całkowicie wypierają dokonania artystyczne z kinowych repertuarów. Zob.: M. Scorsese, *I Said Marvel: Movies Aren't Cinema. Let Me Explain*; źródło: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html> [dostęp: 07.07.2023].

rekordy, zaś w zakładce „soundtrack” jest ich aż 518²⁰). By wymienić dzieła najważniejsze, wspomnijmy o *Sympathy for the Devil* (1968) w reż. Jean-Luc Godarda (obraz złożony z ujęć z prób i nagrań tytułowej piosenki, inkrustowany politycznym komentarzem), o bardzo ważnym dla nurtu direct cinema *Gimme Shelter* (1970) w reż. Alberta i Davida Maysles, ale też o niewydanym nigdy oficjalnie *Cocksucker Blues* (1972), zrealizowanym przez słynnego amerykańskiego fotografa Roberta Franka reportażu z trasy promującej album *Exile on Main St.* Z kolei *Rolling Stones: live at Max* (1991), w reżyserii zespołu: Julien Temple, David Douglas, Roman Kroitor, Noel Archambault, Christine Strande, był pierwszym koncertem nakręconym z przeznaczeniem dla kin typu IMAX.

Ciągle poszerzająca się filmografia dotycząca The Rolling Stones zawiera w swych ramach różnorodne przykłady opisanych w drugim rozdziale odmian dokumentu muzycznego. Są to zatem filmy biograficzne: *Being Mick* (2001), *Keith Richards: Under The Influence* (2015), *Zawód: basista The Rolling Stones* (2019), *Ronnie Wood: ktoś na górze mnie lubi* (2019), *Moje życie w The Rolling Stones* (2022); koncertowe: *Ladies and Gentleman: The Rolling Stones* (1973); *The Rolling Stones and Rock and Roll Circus* (1996), *The Rolling Stones Olé Olé Olé* (2016), *The Rolling Stones: Rolling Stones Rolling Stones w blasku światel* (2008); będące egzemplifikacją studium przypadku: *Exile on Main St.* (2010).

Trafnie konkluduje David E. James w rozdziale znacząco zatytułowanym *The Rolling Stones: The Greatest Rock and Film Band in The World*:

The Rolling Stones byli w centrum zainteresowania najważniejszych dokumentalistów i przedstawicieli różnych odcieni awangardy: Steve Binder, Peter Whitehead, Jean-Luc Godard, Albert i David Maysles, Donald Cammell i Nicolas Roeg, Kenneth Anger, i Robert Frank, zaś w latach późniejszych inni uznani twórcy: od Hala Ashby'ego po Martina Scorsese. Żaden inny rock'n'rollowy zespół nie przyciągnął tak znaczącego spektrum filmowych współpracowników. Ikonoklazm twórców i oporność The Rolling Stones przeniknęła zarówno do form, jak i treści powstających obrazów, sprawiając, że rezultatem jest bardzo przewrotne kino²¹.

Kolejny związek The Rolling Stones z filmem to zaangażowanie aktorskie i producenckie, zwłaszcza Micka Jaggera, który debiutował na ekranie w *Przedstawieniu* (1970) w reż. Donalda Cammella i Nicolasa Roega, wcielając się w postać zblazowanego rockmana. Pierwotnie Jagger miał też wystąpić w *Fitzcaraldo* (1987) w reż. Wernera Herzoga, który bardzo pochlebnie wypowiadał się o zdolnościach aktorskich i energii frontmana The Rolling Stones; niestety, Jagger, który grał rolę Wilbura aż do przerwania prac

²⁰ Źródło: <https://www.imdb.com/name/nm1213869/> [dostęp: 22.12.2020].

²¹ D.E. James, *Rock 'n' Film: Cinema's Dance with Popular Music*, Nowy Jork 2016, s. 259.

na planie²², więcej nie wystąpił w filmie; poleciał do Europy, gdzie wziął udział w trasie koncertowej The Rolling Stones (przypomnijmy tylko, że zdjęcia do *Fitzcaraldo* kręcono w Peru i Brazylii i że jego rola została ostatecznie wykreślona ze scenariusza). Wokalista zagrał w kilkunastu filmach (do najciekawszych należą *Ned Kelly* [1970] w reż. Tony'ego Richardsona i *Angielska robota* [2008] w reż. Rogera Donaldsona), ponadto założył firmę producencką Jagged Films, która wyprodukowała takie filmy jak *Enigma* (2001) w reż. Michael Apteda czy nie najlepiej przyjęte przez krytykę *Kobiety* (2008) w reż. Diane English. O związkach Jaggera z kinem pisał współscenarzysta serialu *Vinyl* Rich Cohen:

Mick Jagger poświęcił w ostatnich latach dużo czasu na robienie filmów. To jego druga kariera, która zaczęła się od współpracy z reżyserami i fotografami. Scorsese opowiedział mi o pierwszym spotkaniu z Jaggerem: chciał wykorzystać *Jumpin' Jack Flash* w kluczowej scenie *Ulic nędzy*. Jagger nalegał, żeby najpierw obejrzeć cały film – teraz jest już mniej ostrożny, co widać na przykładzie wszystkich filmów, których reżyserzy w decydującym momencie przekazują trudne zadanie stworzenia nastroju i tempa Stonesom. Jagger interesuje się filmem co najmniej od czasu, kiedy współpracował z Tonym Richardsonem i Donaldem Cammellem. Chociaż był producentem kilku filmów – ostatni to *Get on Up* o Jamesie Brownie – wielki sukces go omija. Mick Jagger w Hollywood to opowieść o późnym stadium kariery napisana przez F. Scotta Fitzgeralda²³.

Keith Richards natomiast wcielił się w postać Kapitana Teague w dwóch filmach z popularnej serii *Piraci z Karaibów: Na krańcu świata* (2007) i *Na nieznanym wodach* (2011). Jak możemy wyczytać w biografii gitarzysty, pomysłodawcą obsadzenia Keitha Richardsa był Johnny Depp, odtwórca głównej roli Kapitana Jacka Sparrowa:

Pomysł wziął się z wyznania Deppa [Johnny'ego Deppa, który w serii filmów gra główną rolę Kapitana Jacka Sparrowa], że stworzył tę postać morskogo rozbójnika w oparciu o manieryzmy i ton głosu Richardsa. Wyglądało na to, że Keith uznał ten gest za komplement i obaj artyści zadzierzgnęli więzy długotrwałej przyjaźni, którą zainicjował Depp²⁴.

Pozycja The Rolling Stones w branży muzycznej z roku na rok jest coraz silniejsza – muzycy, mimo podeszłego już wieku, wciąż nagrywają nowe piosenki i wyruszają w wypełnione publicznością trasy koncertowe, zadając kłam stereotypowi, że rock'n'roll jest zarezerwowany dla młodych ludzi. W tym punkcie podejście The Rolling Stones zbliża się do podejścia Martina Scorsese – mimo iż wszyscy dawno zasłużyli na emeryturę, wciąż pozostają aktywni, a ich nowe dzieła nadal są artystycznymi wydarzeniami.

²² Spektakularne było już samo przybycie Jaggera wraz z Jerry Hall do Iquitos, które Herzog upamiętnił pod datą 1 stycznia 1981 roku w swoim dzienniku prowadzonym wówczas na planie: niepasujący klucz do wynajętego samochodu (faktycznie mógł uruchomić żurawia budowlanego), taksówkarz odmawiający Jaggerowi ostatnich stu metrów drogi z powodu błota (nie skusiła go nawet podwójna stawka) oraz smoking i obuwie sportowe zjawiającego się nocną porą przybysza. Zob.: W. Herzog, *Eroberung des Nutzlosen*, Monachium – Wiedeń 2004, s. 128.

²³ R. Coehn, *To tylko rock'n'roll. Zawsze The Rolling Stones*, tłum. A. Stachowski, Poznań 2022, s. 355.

²⁴ V. Bockris, *Keith Richards. Niezniszczalny*, tłum. M. Machała, Czerwonak 2015, s. 450.

Lista (być może nie do końca tak oczywistych) analogii pomiędzy historią reżysera i słynnej grupy jest dłuższa. Ich twórczość – muzyczna i filmowa – niejednokrotnie wywoływała skandale. The Rolling Stones, jak już wspomniano, naruszali normy obyczajowe niemal na każdej możliwej płaszczyźnie. Znani byli z nadużywania narkotyków. W 1967 brygada antynarkotykowa przeprowadziła nalot na rezydencję Richardsa, w której byli wówczas Richards, Jagger i Marianne Faithfull. Jak pisze Mirosław Pęczak, aresztowanie muzyków było mocnym sygnałem, „że politycy wypowiadają wojnę nie tylko narkotykom, ale całej kontrkulturze i rewolucji obyczajowej”²⁵. Członkowie zespołu prowadzili nieobyczajny styl życia, to podobno Bill Wyman, basista The Rolling Stones, ukuł termin grupie²⁶. Trudno nie zgodzić się z Gino Castaldo, który pisał, że „orgiastyczni, panseksualni, narkotyzujący się Stonesi przez długi czas byli wizerunkiem wszelkiej transgresji. To stąd pamiętny napis: »czy chcielibyście, by wasza córka umówiła się z jednym ze The Rolling Stones?«”²⁷.

Na przełomie lat 60. i 70. (ale niekiedy także później) zespół bywał oskarżany o satanizm²⁸, choć zarzuty te zdają się mocno przesadzone. Na – nieudanej skądinąd muzycznie – płycie *Their Satanic Majesty Request* (1967), będącej artystyczną odpowiedzią na *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles, jak ironicznie zauważa Simon Hardeman: „okultystyczne pretensje zaczynają i kończą się na tytule”²⁹, z kolei utwór *Sympathy for the Devil*, który w obiegowej opinii czyni z muzyków wyznawców szatana, w istocie był zainspirowany powieścią Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Tym niemniej pozostaje faktem, że na przełomie lat 60. i 70. Richards, Jagger i ich partnerki, Marianne Faithfull i Anita Pallenberg, zaprzyjaźnili się z Kennethem Angerem, awangardowym filmowcem, który był wówczas mocno zainteresowany okultyzmem. Anger namawiał Jaggera do odegrania roli Lucyfera w reżyserowanym przez siebie filmie *Lucifer Rising* (1972), ostatecznie jednak wokalista pojawił się w krótkometrażowym *Invocation of my Demon Brother* (1969) oraz nagrał muzykę na syntezatorze mooga, którą wykorzystano w obu filmach. Narrację dotyczącą The Rolling Stones jako zespołu satanistycznego domykał tragiczny epizod z koncertu w Altamont, gdzie zginął Meredith Hunter, zaszytyletowany przez członka

²⁵ M. Pęczak, *50 lat od najazdu na Rolling Stonesów*; źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1693738,1,50-lat-od-najazdu-na-rolling-stonesow-read> [dostęp: 07.07.2023].

²⁶ B. Wyman, *Stone Alone: The Story of a Rock 'n' Roll Band*, b.m. [Boston] 1997, s. 294.

²⁷ G. Castaldo, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, tłum. J. Uszański, Kraków 1997, s. 117.

²⁸ S. Hardeman, *Satanism and The Rolling Stones: 50 Years of „Sympathy for the Devil”*; źródło: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/rolling-stones-sympathy-for-the-devil-mick-jagger-anniversary-satanism-a8668551.html> [dostęp: 02.03.2023].

²⁹ *Ib.*

zapewniającej ochronę organizacji motocyklowej Hells Angels. Mówiono wówczas, że mordu dokonano w trakcie wykonywania *Sympathy for the Devil*, w rzeczywistości jednak – jak poświadcza to dokument *Gimme Shelter* – do tragedii doszło podczas kolejnego utworu, *Under My Thumb*.

Martin Scorsese był natomiast oskarżany o bluźnierstwo. Jego film *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988), będący adaptacją prozy Nikosa Kazandzakisa – fikcyjną opowieścią o ludzkiej naturze Jezusa – już przed premierą wzbudzał kontrowersje. Sławomir Bobowski nazwał film „jednym z najbardziej kontrowersyjnych dzieł w dziejach X muzy”³⁰. Pokazy filmowe po obydwu stronach oceanu były zakłócone zarówno przez katolików, jak i protestantów. Wcześniej kontrowersje wzbudzał m.in. krwawy finał filmu *Taksówkarz*. Z kolei późniejsze *Kasyno* (1996) oraz *Wilk z Wall Street* (2013) to filmy, w których pojawiają się w ogromnej liczbie przekleństwa (słowo „fuck” pojawia się w trwającym 180 minut *Wilku z Wall Street* 569 razy oraz 422 razy w trwającym 178 minut *Kasynie*)³¹. Każdy jednak, kto zna i bada kino Scorsesego, wie, że wulgarność języka jest każdorazowo środkiem, nie zaś celem.

Zarówno reżyser, jak i muzycy mieli problemy z narkotykami. Scorsese w latach 70. był mocno uzależniony od kokainy. Wyjść z nałogu pomogła mu praca nad filmem *Wściekły byk*. Narkotykowa historia The Rolling Stones jest dużo dłuższa i bardziej skomplikowana, gdy mowa o skutkach uzależnienia – Brian Jones, pierwszy lider grupy, popełnił samobójstwo po przedawkowaniu.

Wreszcie Nowy Jork. Urodzony i wychowany w nim Scorsese czyni z miasta nie tylko przestrzeń swoich filmów, ale także temat. W *Wiek niewinności* (1993) przyglądał się nowojorskiej socjocie końca dziewiętnastego wieku, w *Gangach Nowego Jorku* (2002) natomiast zajmował się wewnętrznymi konfliktami, jakie targały miastem czasów wojny secesyjnej. *New York, New York* (1977) opowiada o muzycznej scenie Nowego Jorku lat 40. i 50., z kolei serial *Vinyl*, w odmiennej stylistyce, o scenie lat 70.

Znane, jak i te mniej popularne plenery Nowego Jorku pojawiają się niemal w całej filmografii Scorsesego. Wczesne *Kto puka do moich drzwi* (1968) i *Ulice nędzy* (1973) rozgrywają się w Little Italy, nieopodal Kościoła św. Patryka. W *Taksówkarzu* (1976) akcja

³⁰ S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wrocław 2007, s. 219.

³¹ Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_that_most_frequently_use_the_word_fuck [dostęp: 11.07.2023]. W zestawieniu znajdują się także dwa inne filmy Martina Scorsesego, omawiane w tym rozdziale: *Chłopcy z ferajny* i *Infiltracja*.

dzieje się na Manhattanie, na Upper West Eastside, Time Square, w Greenwich Village. Ulice SoHo stają się kafkowskim labiryntem w *Po godzinach* (1986); *Król komedii* (1982) natomiast rozgrywa się na Broadwayu. Nowy Jork jest też miejscem akcji *Wściekłego byka* (1980), *Chłopców z ferajny* (1990), *Przylądka strachu* (1991) *Wilka z Wall Street* (2008).

„Stolica świata” jest równie mocno obecna w dokumentalnych filmach Scorsese’go. Jego pierwszy dokument *Street Scenes* (1970) to reportaż z protestów przeciwko wojnie w Wietnamie, które miały miejsce na Wall Street i w Waszyngtonie. *Italianamerican* (1974) to filmowy portret rodziców reżysera, rozgrywający się w nowojorskim mieszkaniu. Choć tytułowy koncert z *Ostatniego walca* (1978) odbywa się w San Francisco, dokręcone później wywiady zrealizowano właśnie w Nowym Jorku, natomiast *The Rolling Stones w blasku światła* (2008) nakręcono w Beacon Theater na Broadwayu. Poświęcone nowojorskiej pisarce Fran Lebowitz *Public Speaking* (2008) i serial dokumentalny *Udawaj, że to miasto* (2021) również rozgrywają się w (oraz opowiadają o) Nowym Jorku. I choć dokumenty o Bobie Dylanie *Bez stałego adresu: Bob Dylan* (2005) i *Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* (2019) przywołują różne przestrzenie, obydwie historie są mocno zakorzenione w Nowym Jorku, w nowojorskiej bohemie artystycznej. Ostatni jak dotąd dokument Scorsese’go, *Personality Crisis: One Night Only* (2023), to zapis koncertu Davida Johansena, lidera grupy New York Dolls, który odbył się w Café Carlyle, właśnie w Nowym Jorku.

Nowy Jork był często pierwszym przystankiem dla zespołów z Europy, które chciały zaistnieć w Stanach Zjednoczonych – tak też było z The Rolling Stones³². W wielu tekstach grupy możemy natrafić na odwołania do topografii miasta³³. Dla przykładu, pod koniec jednego z największych przebojów The Rolling Stones końca ubiegłego wieku, *Anybody Seen My Baby* (1997), pojawia się rapowana fraza, w której padają nazwy słynnych dzielnic Nowego Jorku. Na dolnym Manhattanie i na stacjach metra powstał wideoklip z udziałem Angeliny Jolie do tej właśnie piosenki. Zespół wielokrotnie tam występował, członkowie grupy przez lata żyli w „mieście, które nigdy nie śpi”.

Chociaż wkład The Rolling Stones w filmy Scorsese’go nie jest tak bezpośredni jak Thelmy Shoonmaker czy Roberta De Niro, niemniej obecność ich muzyki jest dla tego kina

³² Zob.: Ch. McKittrick, *Can't Give It Away on Seventh Avenue: The Rolling Stones and New York City*, Nowy Jork – Nashville 2019.

³³ Nowy Jork pojawia się w tekstach takich piosenek jak: *Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbraker)* (1973), *Shattered* (1978), *She Was Hot* (1983) i w teledysku do piosenki *Love is Strong* (1994).

bardzo charakterystyczna i znaczeniowo istotna³⁴. Scorsese szczególnie upodobał sobie utwór *Gimme Shelter*, który pojawił się w *Chłopcach z ferajny* (1990), w dwóch wersjach w *Kasynie* (1996) i dwukrotnie w *Infiltracji* (2006). Piosenka zdaje się być na tyle esencjonalna dla twórczości Scorsesego, że David Ehrlich, po premierze (na festiwalu w Cannes) ostatniego jak dotąd dzieła reżysera: *Killers of the Flower Moon* (2023), pisał, że „choć *Gimme Shelter* nie znalazło się na ścieżce dźwiękowej do filmu, pulsujący groove basu muzyki Robbiego Robertsona sprawia, że niemal wierzymy w jego [*Gimme Shelter*] obecność”³⁵. Z kolei Mick Jagger komentując koncertowy film *Shine a Light* miał zażartować, że to bodaj jedyny film Scorsesego bez *Gimme Shelter* (choć gwoli ścisłości, w jednej ze scen na początku filmu zarejestrowano fragment instrumentalnej próby, na której muzycy ćwiczą tę właśnie piosenkę).

³⁴ Zob.: <https://www.indiewire.com/news/general-news/watch-supercut-of-martin-scorseses-use-of-gimme-shelter-in-goodfellas-casino-the-departed-87754/>; <https://faroutmagazine.co.uk/every-time-martin-scorsese-used-gimme-shelter-in-his-movies/>; <https://www.vulture.com/2016/02/martin-scorsese-rolling-stones-love-affair.html>, <https://faroutmagazine.co.uk/martin-scorsese-favourite-rolling-stones-album/>; <https://www.vulture.com/2016/02/martin-scorsese-rolling-stones-love-affair.html> [dostęp: 17.07.23].

³⁵ Źródło: <https://www.indiewire.com/criticism/movies/killers-of-the-flower-moon-review-1234865405/> [dostęp: 17.07.23].

3.2. *Ulice nędzy*

Jak dla mnie, cały film to albo „Jumping Jack Flash”, albo „Be My Baby”³⁶
– Martin Scorsese

Ulice nędzy (1973) uznaje się za pierwszy film, w którym Martin Scorsese w pełni zaprezentował swój autorski styl filmowy. Korzystając z doświadczeń zebranych podczas kręcenia dokumentalnego *Street Scenes* (1970) i fabularnego *Wagonu towarowego Berta* (1972), reżyser powraca do tematów z *Kto puka do moich drzwi* (1967) i wyraźnie je pogłębia. *Ulice nędzy* to także pierwszy film, w którym Scorsese wykorzystuje piosenki The Rolling Stones. Już wraz z pierwszym pojawieniem się w dziele, piosenki The Rolling Stones mają bardzo konkretne zadanie: wprowadzają dwóch głównych bohaterów i stają się rytmiczną podstawą dla ruchu kamery i montażu.

Sam reżyser przyznaje, że:

wizualizacja sekwencji i scen w *Ulicach nędzy* w dużej mierze pochodzi z ich [The Rolling Stones] muzyki, ze zżycia się z ich muzyką i słuchania jej. Nie tylko piosenek, których użyłem w filmie. Nie, chodzi o to coś, co jest w ich brzmieniu i nastroju, w ich nastawieniu... Ciągłe ich słucham i wyobrażam sobie filmowe sceny [...]. Korzystałem ze swoich doświadczeń, którym nadawałem filmowego sznytu, i to te piosenki mi w tym pomogły³⁷.

Producentem *Ulic nędzy* był Jonatan Taplin, ówczesny menedżer Boba Dylana i zespołu The Band, który mając znajomości w show-biznesie, potrafił wynegocjować korzystne warunki na zakup licencji wielu radiowych przebojów. „Kiedy kręciliśmy *Ulice nędzy*, cały film kosztował tylko sześćset pięćdziesiąt tysięcy dolarów. Jon Taplin miał taki budżet i z tych pieniędzy był w stanie kupić The Rolling Stones, i jeszcze Cream, i Erica Claptona”³⁸ – wspomina sam Scorsese. Chociaż na spotkaniu zorganizowanym w American Film Institute reżyser wspominał, że o ile sama produkcja mieściła się w budżecie, o tyle ceny licencji okazały się przytłaczające (zwłaszcza w kontekście The Rolling Stones – musiano tu wyłożyć w sumie 30 000 dolarów³⁹).

³⁶ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Kosecka, Kraków 1997, s. 57.

³⁷ Cyt. za: R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, Chicago 2008, s. 261.

³⁸ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. M. Szelichowska, Warszawa 2012, s. 427.

³⁹ *Martin Scorsese: Interviews*, red. R. Ribera, Mississippi 2017, s. 26.

Mimo iż Nowy Jork jest poniekąd tytułowym bohaterem *Ulic nędzy*, większość scen została nakręcona w Los Angeles, co pozwoliło na pewne oszczędności. Ściśle mówiąc, 21 dni trwały zdjęcia w Los Angeles, a 6 dni w Nowym Jorku. Pozostaje faktem, że operując ograniczonym budżetem, producent zdecydował się zaoszczędzić na lokacjach i sprzęcie, a znaczną część funduszy przeznaczył na prawa do wykorzystanych utworów.

Do realizacji *Ulic nędzy* motywował Scorsese jego mentor, John Cassavetes. Ojciec chrzestny amerykańskiego kina niezależnego miał powiedzieć młodemu reżyserowi w dosadnych słowach: „Marty, spędziłeś właśnie rok na robieniu jakiegoś gówna [chodziło o *Wagon towarowy Berta*]. To dobry film, ale ty potrafisz więcej niż ludzie, którzy robią takie filmy. Nie daj się wciągnąć przez kino komercyjne, spróbuj zrobić coś innego”⁴⁰. Cassavetes mocno przestrzegał młodszego kolegę przed komercyjnym kinem i zachęcał do uprawiania autorskiego stylu w rodzaju *Kto puka do moich drzwi*⁴¹. W istocie, podobieństw stylistycznych i tematycznych jest tak wiele, że Robert Kolker porównuje *Kto puka do moich drzwi* do rozgrzewki przed *Ulicami nędzy*⁴². Styl opowiadania, podobnie jak w debiutanckim filmie, jest dość swobodny. Sam twórca przyznaje, że „fabuła nie miała aż takiego znaczenia, to bohaterowie byli ważni”⁴³. Pierwotnie film był zatytułowany *Sezon na wiedźmy* i wraz z *Kto puka do moich drzwi* oraz niezrealizowanym dziełem *Jeruzalem, Jeruzalem* miał w zamyśle Scorsese i scenarzysty Mardika Martina współtworzyć przesiąkniętą katolickim mistycyzmem trylogię o dorastaniu w Małej Italii⁴⁴. Jay Cocks, krytyk filmowy i scenarzysta, który współpracował z Martinem Scorsese nad *Wiekem niewinności* (1993), zasugerował reżyserowi zmianę tytułu na *Ulice nędzy* – to cytat z eseju Raymonda Chandlera⁴⁵.

Film opowiada o losach czterech młodych Amerykanów włoskiego pochodzenia, którzy – podobnie jak bohaterowie debiutanckiego filmu reżysera – wywodzą się z półświatka przestępczego. Tony (David Proval) prowadzi bar, w którym dzieje się większa część akcji, Michael (Richard Romanus) jest drobnym gangsterem, obraca kradzionym towarem, pożyczka na procent. Centralna postać to Charlie Cappa (Harvey Keitel). Nieprzypadkowe jest imię i nazwisko bohatera. Jak zwraca uwagę LoBrutto, Charles to imię ojca Scorsese, Cappa zaś to

⁴⁰ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 50.

⁴¹ *Ib.* s. 50.

⁴² R. Kolker, *Cinema of Loneliness*, Oksford 2011, s. 197.

⁴³ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, *op. cit.*, s. 52.

⁴⁴ Zob.: V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, Westport (Connecticut) – Londyn 2008, s. 84.

⁴⁵ Chandler, charakteryzując wzorcowego bohatera powieści detektywistycznej, pisze: „Jednakże tymi **nędznymi uliczkami** [pogr. moje] musi chodzić ktoś, kto sam nie jest nędznikiem, ktoś, kto nie jest ani zdemoralizowany, ani tchórzliwy” – R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, w: *Mówi Chandler*, tłum. E. Burdewicz, przedmowa K. Mętrak, Warszawa 1983, s. 328.

panieńskie nazwisko jego matki⁴⁶. To, że protagonista – podobnie jak grany przez tego samego aktora J.R. z *Kto puka do moich drzwi* – staje się *alter ego* reżysera, wydaje się więc oczywiste. Charlie chce się wspinać po szczeblach mafijnej drabiny – jego wuj Giovanni (Cesare Danova), wpływowy mafioso, obiecuje mu, że zostanie właścicielem restauracji. Na przeszkodzie do realizacji tego celu stają przyjaźń z Johnnym Boyem (Robert De Niro) i skrzętnie ukrywany romans z jego kuzynką Teresą (Amy Robinson). Johnny Boy jest zadłużony u Michaela (Richard Romanus). Charlie, stawiając siebie w trudnej sytuacji, z jednej strony stara się przypilnować Johnny’ego, aby nie obnosił się z wydawaniem pieniędzy i aby uczciwie zapracował na zwrot, z drugiej natomiast wstawia się przed Michaeliem za Johnnym, starając się możliwie zmniejszyć dług i opóźnić termin spłaty. Dziewczyna z kolei choruje na epilepsję, przez co narażona jest na ostracyzm ze strony wuja Giovanniego.

Scorsese w dużej mierze samodzielnie zmontował film. Nie jest jednak wymieniony w napisach, ponieważ nie należał do związku⁴⁷. Jak wspomina, kluczowym elementem i inspiracją dla montażu była muzyka:

W tym filmie muzyka jest bardzo ważna. A także to, jak współgra z montażem. Wszystko było dokładnie zaplanowane. Chyba po raz pierwszy muzyka odgrywa taką rolę. Nie miałem wyboru. Po prostu tak właśnie ją słyszałem i widziałem. Zainspirował mnie do tego Stanley Kubrick ścieżką dźwiękową *Odysei kosmicznej 2001*⁴⁸.

W filmie wykorzystano dwadzieścia cztery piosenki, ponad dwa razy więcej niż w debiucie, rozszerzył się też wachlarz stylistyczny (rockowe i popowe brzmienie jest tu skontrastowane z tradycyjnymi piosenkami sycylijskimi). Ewoluuował przy tym sposób wykorzystywania utworów. Piosenki nie wypełniają już luk w ścieżce dźwiękowej, lecz niemal zawsze towarzyszą im dźwięki pochodzące ze świata przedstawionego. W montażu, jako że operuje się tu różnymi poziomami głośności, muzyka wytwarza dodatkową płaszczyznę pomiędzy światem przedstawionym a odautorskim komentarzem. Kilka istotnych scen opartych jest bowiem na muzyce, której status ontologiczny jest niedookreślony. Pochodzi ona wprawdzie ze źródła ekranowego, ale jest zarazem wyraźnie „kontrolowana” przez zewnętrznego narratora.

Pojawiają się też w *Ulicach nędzy* utwory, które dosłownie stanowią tło; nie słyhać tekstów ani charakterystycznych fraz. Jak zauważa Giuliana Muscio: „podczas napisów końcowych zdajemy sobie sprawę, że część wykorzystanych utworów mogła ująć naszej

⁴⁶ V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A biography*, op. cit., s. 135.

⁴⁷ Zob.: R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 413.

⁴⁸ *Ib.*, s. 139.

uwadze, niemniej spełniły one swoje zadanie”⁴⁹. Dla Scorsesego istotnym było, aby możliwie jak najwierniej oddać atmosferę panującą we wczesnych latach 70. w Małej Italii, muzyka zdaje się być najlepszym środkiem do uzyskania tego efektu.

Według mnie, dobór ścieżki dźwiękowej w *Ulicach nędzy* był bardzo dobry. Właśnie przy takiej muzyce się bawiłem i to ona była częścią naszego stylu życia. Czasami, słysząc napływający skądś fragment piosenki, przystawaliśmy razem z nią na dwie czy trzy minuty. Widać to w *Ulicach nędzy*. Nieważnie, czy mamy do czynienia z rock’n’rollem, operą bądź miłosnymi piosenkami z Neapolu⁵⁰.

Muzyka pełni kluczową funkcję zarówno w budowaniu głównego wątku, jakim jest bez wątpienia wewnętrzny konflikt Charliego, a także w portretowaniu młodych gangsterów – film utkano bowiem z fragmentów scen przypadkowej przemocy, pijaństwa i mafijnej codzienności. Nie są to bynajmniej obrazy romantyczne. Jak słusznie pisała Maria Kornatowska o *Ulicach nędzy* i *Chłopcach z ferajny*, Scorsese „odmitologizował mafię. Uzwyczajnił. Ukazał przemoc jako część codzienności i jako krwawy rytuał, krwawą ofiarę. Przemoc i brutalność są u Scorsese dojmująco cielesne, boleśnie konkretne. [...] Ten drobny, kruchy, cierpiący od dzieciństwa na astmę artysta zdaje się czerpać dziwną satysfakcję ze spektaklu destrukcji i cierpienia. Tkwi w nim zastanawiająca nienawiść do ludzkiego ciała, które chętnie, z żarliwością inkwizytora, skazuje na męki i unicestwienie”⁵¹.

Rzuca się w oczy kontrast pomiędzy wzbudzającym szacunek, eleganckim Giovannim i jego otoczeniem, a nieokrzesanymi młodzieńcami. Ów kontrast jest mocno podkreślany przez muzykę. Choć nie stanowi to tutaj niepodważalnej reguły, to scenom, w których występuje Giovanni, towarzyszą tradycyjne, neapolitańskie piosenki. Z kolei scenom z udziałem młodzieży rock – pop i doo-wop, który, mimo iż podówczas już odrobinę przestarzały, wciąż był popularny wśród młodych Italoamerykanów. W jednej ze scen, podczas zakrapianego spotkania, pijany Tony kilkakrotnie zwraca się przy szafie grającej do Michaela z prośbą, aby grał tylko stare piosenki.

Na fali popularności nurtu blaxploitation Roger Corman zaferował Scorsesemu budżet 150 000 dolarów pod warunkiem, że wszyscy bohaterowie będą czarni. Scorsese nie zgodził się, argumentując, że w filmie chodzi właśnie o specyfikę życia w Małej Italii i ta zmiana kompletnie pozbawiłaby film jego zamierzonego sensu⁵². Tym niemniej wątki rasowe powracają w kilku mniej eksponowanych scenach – najczęściej w żartach pijanych

⁴⁹ G. Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oxford – Chichester 2015, s. 263.

⁵⁰ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 57.

⁵¹ M. Kornatowska, *Guru z Nowego Jorku*, w: *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. T. Szczepański, Łódź 2016, s. 178-179; „Kino” 2003, nr 4.

⁵² Zob.: M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 52.

młodzieńców. Ksenofobia bohaterów wynika przede wszystkim z ich izolacji; jak pisała w swojej recenzji Pauline Kael: „gangsterzy żyją w tak odizolowanym świecie, że dla nich każda osoba spoza niego – przypadkowy Żyd czy Afroamerykanin, z którymi się spotykają – jest tak samo obca i zabawna jak mały człowiek z Marsa”⁵³. W filmie brak jednoznacznego potępienia postaw rasistowskich czy ksenofobicznych, tak samo jak w późniejszych filmach brak będzie jednoznacznego potępienia przemocy, co wprawia część widowni w konsternację. Jakkolwiek wyświechtane jest dziś to porównanie, Scorsese swoim kinem tworzy socjologiczny szkic. Operując w bardzo konkretnym czasie i przestrzeni, nadaje swoim fabułom autentyczność rodem z kina dokumentalnego.

„W *Ulicach nędzy* – pisze Jay Beck – Scorsese poprzez dobór piosenek wytwarza dodatkową konstelację znaczeń, opierając się na pozafilmowej wiedzy odbiorcy”⁵⁴. Wykorzystane w filmie piosenki to znane przeboje, które były i są mocno obecne w popkulturze. To, że w jednej ze scen czarnoskóra striptizerka tańczy do „białego” rock’n’rolla (słyszymy wówczas wewnętrzny głos Charliego, stwierdzający, że to piękna kobieta; zastanawia się też, czy jej kolor skóry ma jakiegokolwiek znaczenie), pokazuje zmianę paradygmatu, jaka zaszła w muzyce popularnej przełomu lat 60. i 70.⁵⁵.

Pod koniec lat 60. z rock’n’rolla narodził się rock, a z R&B narodziła się muzyka soul, co spowodowało podział tych odmiennych gatunków muzycznych na białą i czarną muzykę. Scorsese w *Ulicach nędzy* celowo wykorzystał taką muzykę, aby zwrócić uwagę na kwestię różnic rasowych po tej zmianie paradygmatu, kiedy każdy wybór muzyczny ma dwa poziome znaczenia – pierwsze, dotyczące treści i jej zastosowania; drugie, odnoszące się do stylu i związanych z nim kulturowych implikacji⁵⁶.

„Nie naprawisz wyrządzonych grzechów w kościele. Trzeba to zrobić na ulicy, w domu. Cała reszta to bzdury i dobrze o tym wiesz” – od tych słów, wypowiedzianych na tle ciemnego ekranu, rozpoczyna się film. Refleksja nad pokutą staje się zatem eksplicytnie wyrażonym, głównym tematem filmu. Rozterki dotyczące pokuty powracają zarówno w monologach bohatera, jak i w wizualnym motywie. Charlie kilkakrotnie zbliża dłoń do płonącego knota świecy, zapalek i kuchenki gazowej. Choć po cięciu montażowym widzimy Charliego, bez trudu można rozpoznać w prologu głos Martina Scorsese, co jeszcze mocniej podkreśla jego pozafilmowy związek z bohaterem. Zabieg ten – jak słusznie zauważa Jay Beck – od początku kwestionuje autentyczność ścieżki dźwiękowej. „Poprzez wywołanie

⁵³ P. Kael, *Mean Streets – Everyday Inferno*; źródło: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/mean-streets-pauline-kael/> [dostęp: 04.03.2023].

⁵⁴ J. Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick – New Jersey – Londyn 2016, s. 131.

⁵⁵ *Ib.*, s. 135.

⁵⁶ *Ib.*, s. 132.

poczucia niepokoju już od pierwszych scen, film zmusza do uważnego śledzenia audiosfery i poszukiwania dodatkowych znaczeń”⁵⁷.

W kilku ujęciach kręconych z ręki, przy naturalnym oświetleniu obserwujemy, gdy główny bohater budzi się w swoim pokoju. Kiedy kładzie się z powrotem na poduszkę, następuje charakterystyczny jump-cut, niemal zsynchronizowany z pojawiającą się wówczas muzyką – tłem dla otwierającej sekwencji jest *Be My Baby* The Ronettes⁵⁸. „Są tam trzy cięcia i, jeśli dobrze się wsłuchasz, trzy uderzenia bębna⁵⁹: to początek *Be My Baby*, w produkcji Phila Spectora. Pomysł na taki montaż przyszedł mi do głowy po wysłuchaniu początku tej piosenki”⁶⁰ – wspomina reżyser.

Tuż po tym następuje czołówka: sekwencja ujęć stylizowanych na domowe nagrania z różnych momentów życia Charliego, zmontowana z napisami początkowymi. *Be My Baby* w wersji studyjnej kończy powolny *fade out*. W filmie, zanim ostatni refren ulegnie przyciszeniu, nakłada się nań tradycyjna włoska melodia – czołówkę kończy ujęcie z wysoka na Festiwal św. Januarego – święto obchodzone we wrześniu przez pochodzących z południowych Włoch Amerykanów. Równie uwypuklone jest przejście w montażu: obraz z kamery Super 8 zostaje przeskalowany do formatu 35 mm. Giuliana Muscio konstatuje, że „znaczenie filmu, a zatem konflikt pomiędzy współczesnością a tradycją, indywidualnym pożądaniem, religią i pochodzeniem, są zawarte w montażu muzyki pierwszej sekwencji”⁶¹. Muscio traktuje *Be My Baby* jako szeroko rozumianą nowoczesność, stojącą w opozycji do tradycji. Vincent LoBrutto, z drugiej strony, nazywa utwór „ścieżką dźwiękową wewnętrznej walki Charliego i ścieżką dźwiękową jego przeszłości”⁶². Nie mniej istotna wydaje się funkcja czysto estetyczna. To, że początkowe dźwięki grane na perkusji stają się podstawą dla

⁵⁷ J. Beck, *Designing Sound...*, *op. cit.*, s. 132.

⁵⁸ The Ronettes – nowojorska, żeńska grupa popowa, działająca w latach 60. *Be My Baby* (1963) to największy przebój zespołu, jego współautorem był Phil Spector, twórca techniki *ściany dźwięku*. Wbrew obiegowym opiniom, w których bywa ona mylona po prostu z hałasem i dużą ilością przesterowanych dźwięków, jest to metoda polegająca na wykreowaniu możliwie najbardziej pełnego, nasyconego brzmienia (pisząc inaczej: chodziło o próbę osiągnięcia brzmieniowej jakości orkiestry symfonicznej w ramach zespołu rozrywkowego); zob.: <https://www.nytimes.com/2013/08/18/movies/be-my-baby-a-hit-single-with-staying-power.html> [dostęp: 04.05.22].

⁵⁹ *Be My Baby* rozpoczyna się od frazy perkusyjnej, która na zasadzie cytatu wiele razy powracała w muzyce popularnej (można ją usłyszeć w utworach Franka Sinatry, Taylor Swift czy The Afghan Whigs). Jak wspomina perkusista, Hal Blaine, początek piosenki był dziełem przypadku: planował zagrać werbel na dwa, jednak wypadła mu pałka – nie chcąc przyznać się do błędu, uderzył zamiast tego kolejny raz w bęben basowy, przesuważając uderzenie w werbel na czwartą ćwierćnutę.

⁶⁰ R. Schickel, *Martin Scorsese*, *op. cit.*, s. 428.

⁶¹ G. Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, *op. cit.*, s. 264.

⁶² V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, *op. cit.*, s. 136.

cięć montażowych, splata obraz, który z uwagi na styl operatorski i oświetlenie wydawał się dokumentalny, i niediegetyczny dźwięk.

Piosenki The Rolling Stones pojawiają się na początku filmu, w dwóch paralelnych scenach wprowadzających głównych bohaterów. Poprzedza je monolog Charliego na temat pokuty, który rozpoczyna się w kościele. Bohater, klęcząc przed ołtarzem, rozwija myśl z początku filmu. Nie wierzy, że odmówienie „dziesięciu zdrowasiek i dziesięciu *Ojcze nasz*” cokolwiek zmienia – to tylko słowa. Podczas jego monologu kamera przenosi się do zalanego czerwienią lokalu nocnego, ujęciem z jazdy prezentując bar. Trudno o bardziej sugestywne wykorzystanie motywu zejścia do piekieł. Charlie mówi o dwóch rodzajach ognia piekielnego⁶³ – o fizycznym i duchowym, zaznaczając, że ten drugi jest dużo gorszy. Jego głos jest mocno wyeksponowany. Nie słycać odgłosów świata przedstawionego.

Tuż po ostatnim słowie rozbrzmiewa akord D-dur, grany na dwunastostrunowej gitarze akustycznej, od którego rozpoczyna się *Tell Me (You're Coming Back)* The Rolling Stones. To jeden z pierwszych utworów napisanych przez duet Jagger–Richards, pochodzący z płyty zatytułowanej *The Rolling Stones* (1964), a jednocześnie pierwszy singiel zespołu, który wszedł na listy przebojów w Stanach Zjednoczonych. „Przyzwoicie skonstruowana ballada pop miała niewiele wspólnego ze Stonesowskim *raison d'être*, ich miłością i zadurzeniem, i upojeniem czarną muzyką”⁶⁴ – pisał Rob Bowman, muzykolog z uniwersytetu w Toronto. W istocie, na tle ówczesnej twórczości zespołu, w której dominowały bluesowe standardy, popowa ballada mocno się wyróżniała. Oszczędne zwrotki prowadzą do refrenów, opartych na popularnej sekwencji akordów D-dur, h-moll, G-dur, A-dur, w których instrumentacja jest bardziej intensywna i w których pojawiają się beatlesowskie z ducha chórki.

⁶³ Martin Scorsese przyznaje w wywiadach, że – jakkolwiek w jego domu rodzinnym nie czytało się zbyt wiele – wśród literackich inspiracji szczególne miejsce zajmował *Portret artysty w wieku młodzieńczym* Jamesa Joyce’a. Monolog Charliego bez wątpienia jest inspirowany opisem mąk piekielnych, które pojawiają się w środkowych partiach powieści („Ogień nasz ziemski, choćby nie wiem jak gwałtowny, choćby nie wiem, z jaką szerzył się furją, ma zawsze ograniczony zasięg: tymczasem piekielne jezioro ognia bez granic [...] płomienie tego przerażającego ognia lizać będą ciała potępionych nie tylko od zewnątrz, albowiem każda zagubiona dusza zamieni się w piekło dla siebie samej” – J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, tłum. J. Jarniewicz, Wrocław 2016, s. 124).

⁶⁴ Cytat pochodzi z niezatytułowanego eseju Roba Bowmana, pomieszczonego w książce *Według The Rolling Stones*, *op. cit.*, s. 86.



Ilustr. 16. *Ulice nędzy* – Charlie wchodzi do baru przy akompaniamencie *Tell Me* The Rolling Stones

Na scenie w lokalu tańczy Diane (Jeannie Bell), czarna striptizerka. Kamera w zwolnionym tempie podąża za Charliem, gdy ten wchodzi do klubu i kieruje się ku scenie, aby dołączyć do tańczącej dziewczyny. Tekst piosenki przybiera formę lamentu kochanka, który chce wrócić do ukochanej. Co ważne, w interpretacjach nie ma zgodności odnośnie do tego, jak odczytywać ten konkretny utwór w kontekście całego filmu. Vincent LoBrutto sugeruje, że powtarzający się wers: „Tell me you coming back to me” („powiedz, że wracasz do mnie”) można odnieść do Charliego i jego „negocjacji” z Bogiem. Charlie chce być zbawiony, ale na własnych warunkach⁶⁵. Anthony D. Cavaluzzi, stawiając na odczytanie mniej metaforyczne, uważa, iż piosenkę można potraktować jako opis powrotu do baru⁶⁶. Wziąwszy jednak pod uwagę kontekst fabularny utworu, nasuwa się interpretacja jeszcze inna – że chodzi tu o problemy w związku i przebaczenie. Piosenkę można więc potraktować jako *foreshadow* nadchodzących problemów Charliego, który wbrew sobie zrywa ze swoją

⁶⁵ V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 142.

⁶⁶ A.D. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian/ American Life in „Who’s That Knocking at My Door” and „Mean Streets”*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, op. cit., s. 288.

kochanką Teresą. Ponadto nie zachowuje się w porządku wobec Diane, której obiecuje pracę, ale nie przychodzi na umówione spotkanie.

Przynależność *Tell Me* do diegezy jest dyskusyjna. Scena rozpoczyna się od ujęcia w lekko zwolnionym tempie (inaczej niż utwór muzyczny, którego tempo jest naturalne). Jay Beck zwraca uwagę, że choć można byłoby sądzić, iż piosenka rozbrzmiewa z szafy grającej – wszak ludzie reagują na nią, tańcząc rytmicznie – to jednak początkowo wybrzmiewa bez dodatkowego pogłosu pomieszczenia⁶⁷. Dodajmy też, że w obrazie pojawiają się elipsy: Charlie tańczy bez marynarki, a po cięciu siedzi ubrany za stołem – podczas gdy piosenka rozbrzmiewa bez żadnych cięć. W związku z czym Cavaluzzi przekonuje, że utwór nie może pochodzić z diegezy, tylko stanowi część fantazji bohatera⁶⁸.

Ustalenia dodatkowo komplikuje fakt, że gdy *Tell Me* się kończy, rozlegają się pochodzące ze świata przedstawionego oklaski i rozpoczyna się kolejna piosenka, *I Looked Away* Derek and the Dominos⁶⁹. Podczas trwania tego utworu Charlie i Michael rozmawiają o długu Johnny’ego Boya. Na drugim planie dochodzi do przypadkowej bitki pijanych gości w lokalu, co niejako stanowi zapowiedź krwawego finału filmu, którego tłem muzycznym będzie utwór *Stepping Out* innego (niż Derek and the Dominos) zespołu Erica Claptona, Cream.

Postać Johnny’ego Boya zostaje wprowadzona wraz z *Jumpin’ Jack Flash*⁷⁰ (1968), jednym z największych przebojów The Rolling Stones. Powstały po psychodelicznym albumie *Their Satanic Majestic Request*, ciepło przyjęty przez słuchaczy i krytykę, stanowił widomy znak powrotu grupy do muzyki o korzeniach blues-rockowych. Rob Bowman porównuje swoje pierwsze zetknięcie z utworem do wybuchu kosmicznego i konkluduje, że *Jumpin’ Jack Flash* pozostaje jednym z największych dokonań w historii rock’n’rolla⁷¹.

Dominantą piosenki jest mocny, gitarowy riff. Unikalne brzmienie to rezultat zachłyśnięcia się najnowszymi wówczas technologiami nagraniowymi, połączonego z

⁶⁷ J. Beck, *Designing Sound...*, *op. cit.*, s. 131.

⁶⁸ A.D. Cavaluzzi, *Music as Cultural Signifier of Italian/American Life in „Who’s that knocking at My Door” and „Mean Streets”*, *op. cit.*, s. 288.

⁶⁹ Derek and the Dominos – brytyjska grupa blues-rockowa (1970-1971), założona przez Erica Claptona.

⁷⁰ Przebój ten, w wersji oryginalnej, pojawił się między innymi w komedii kryminalnej *Jumpin’ Jack Flash* (reż. Penny Marshall, 1986) i – w odsłonie akustycznej, ze śpiewem Arethy Franklin – w końcowej scenie *Las Vegas Parano* (reż. T. Gilliam, 1998).

⁷¹ Według *The Rolling Stones*, *op. cit.*, s. 86.

nieskrępowanym eksperymentowaniem. O nagrywaniu utworu w swojej autobiografii pisał gitarzysta Keith Richards:

Zgrzytające brudne brzmienie pochodziło z nędznych małych motelików, gdzie jedynym sprzętem, na którym można było nagrywać, był ten nowy wynalazek zwany magnetofonem. [...] grając na gitarze akustycznej, przeciążalem magnetofon Phillipsa tak, że dźwięk się zniekształcał, a gdy odtwarzałem to, co nagrałem, brzmiało to jak gitara elektryczna. Używałem magnetofonu jako pick-upu i wzmacniacza jednocześnie⁷².

Ponadto Richards nagrał ten utwór w otwartym stroju i przy wykorzystaniu kapodastera⁷³. Połączenie techniki nagrania i otwartego stroju sprawia, że samo już brzmienie *Jumpin' Jack Flash* stanowi duże osiągnięcie zespołu.

Kiedy Johnny Boy przychodzi do lokalu, nadal słysząc *I looked away*, Charlie stoi za barem po przeciwnej stronie od wejścia. Wszystkie dźwięki, w tym muzyka, ulegają przyciszeniu, słyszymy tylko wewnętrzny głos protagonisty: „mówisz o pokucie i zsyłasz ją przez te drzwi”. W oddali pojawia się wsparty na dwóch dziewczynach Johnny Boy i rozpoczyna się *Jumpin' Jack Flash*.



Ilustr. 17. *Ulice nędzy* – wejście Johnny’ego Boya do baru w takt *Jumpin' Jack Flash*

⁷² K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, tłum. M. Bugajska, Warszawa 2012, s. 241.

⁷³ Kapodaster – urządzenie (w formie zacisku), które może skrócić menzurę strun na gryfie gitary lub banjo i tym samym podwyższyć tonację.

Scena kręcona jest w zwolnionym tempie, odgłosy otoczenia również są zwolnione i przyciszone w miksie. *Jumpin' Jack Flash* jest na pierwszym planie. Do wtóru instrumentalnej przygrywki kamera porusza się wzdłuż baru torem, którym za chwilę będzie podążał Johnny Boy. W głębi kadru widać Charliego. Przed wybrzmieniem głównego riffu następuje cięcie, kamera pokonuje dokładnie tę samą drogę, ukazując w kontrplanie roześmianego Johnny'ego Boya. Do gitary Richardsa, grającej crescendo, stopniowo dołączają gitara basowa i perkusja, przygotowując wejście dla wokalisty. Dojście Johnny'ego do Charliego trwa tyle, ile instrumentalna przygrywka, pierwsza zwrotka i refren. To bez wątplenia jedna z tych scen, która została precyzyjnie zaplanowana pod istniejącą już wcześniej muzykę. Scorsese, zapytany w rozmowie z Richardem Schickelem o piosenki, które stały się inspiracją dla filmu, odpowiedział: „*Jumpin' Jack Flash* w *Ulicach nędzy*. Ten moment relaksu, kiedy wiedziałem, że Keitel weźmie drinka i pokażemy to w zwolnionym tempie”⁷⁴. W chwili, kiedy mężczyźni się witają, muzyka zostaje ściszona. Wciąż jednak jest słyszalna w tle – chodzi o słowa pierwszej zwrotki i refrenu:

I was born in a crossfire hurricane
And I howled at the morning drivin' rain

But it's all right now, in fact it's a gas
But it's all right, I'm jumpin' jack flash

It's a gas, gas, gas⁷⁵.

Amanda Howell – podobnie jak w przypadku omawianego poniżej *Gimme Shelter* – dostrzega w *Jumpin' Jack Flash* motywy apokaliptyczne:

Jumpin' Jack Flash odnosi się do przekonań apokaliptycznych – w swoim opisie osobistych katastrof i przemian, w żartobliwej narracji o narodzinach („urodziłem się w huraganie”), śmierci („utonąłem, wyrzucony na brzeg i pozostawiony na śmierć”) i odrodzeniu („Jestem *Jumpin' Jack Flash* i to jest sztos”), łącząc bluesową ironię (...) z bardzo nietypowym dla bluesa nastrojem ekscytacji. Postać owego *Jumpin' Jack Flash* jest równie odważna, zła i „poza prawem”, jak postacie bluesa z lat 30. – ale jest również uosobieniem lat 60., wyrazem kontrkulturowej tożsamości młodzieży⁷⁶.

Sami twórcy opowiadają o genezie tekstu w kontekście zobrazowania pewnej anegdoty. Oto ogrodnik Keitha Richardsa obudził młodzieńców, człapiąc w wielkich butach wydających charakterystyczny dźwięk. Kiedy Jagger zapytał Richardsa, co to za dźwięk, ten

⁷⁴ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 428.

⁷⁵ Przekład Daniela Wyszogrodzkiego: „Urodziłem się w oku cyklonu / Wrzasnąłem na matkę pośród zacinającej nawałnicy / Ale już wszystko jest w porządku / Tak naprawdę to tylko zadyma / Wszystko jest w porządku / *Jumpin' Jack Flash* / A wszystko to tylko / Zadyma! – D. Wyszogrodzki, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, op. cit., s. 450.

⁷⁶ A. Howell, *Apocalypse Rock and the Auteur Mèlomane: The Stones' „Gimme Shelter”* *Martin Scorsese's Musical Signature, in Context*, „Rock Music Studies” 2015, t. 2, nr 3, s. 285.

miał mu odpowiedzieć: „Jumping Jack” („Skaczący Jack”), po czym zaczął „ogrywać” te słowa, akompaniując sobie na gitarze, do czego Jagger dodał charakterystyczny okrzyk: „Flash!”⁷⁷.

Wracając do *Ulic nędzy...* o ile interpretacja *Tell Me* dokonywana przez kolejnych autorów istotnie się różniła, o tyle *Jumpin' Jack Flash* wydaje się w tym aspekcie piosenką dużo czytelniejszą. Leighton Grist pisze, że „zuchwały dynamizm utworu, w połączeniu z wyzywającym nihilizmem płynącym z tekstu, znakomicie zapowiada postać”⁷⁸. Giuliana Muscio dodaje, że za sprawą tej sceny „De Niro stał się symbolem seksu w roli nieodpowiedzialnego, acz niedającego się nie lubić ulicznego bandyty”⁷⁹. Wyeksponowanie instrumentalnego, dynamicznego początku, w połączeniu z tekstem, rozpoczynającym się od słów: „urodziłem się...”, staje się klarownym sygnałem, że piosenka ma za zadanie charakteryzować bohatera.

Mick Jagger, który był odpowiedzialny nie tylko za artystyczny, ale także biznesowy sukces The Rolling Stones, jak pisze Daniel Wyszogrodzki, przechwalał się w gronie znajomych, że rzekomo odbył spotkanie z mafijnymi „ojcami chrzestnymi”, którzy kontrolowali repertuar szaf grających. „Spotkanie na szczycie kończy się podpisaniem porozumienia – Mick podpisuje autografy dla mafiosów, a ich uszczęśliwieni tatusiowie odstępują od wszystkich roszczeń. Na drugi dzień *Jumpin' Jack Flash* rozbrzmiewa w każdym amerykańskim barze od San Francisco po Cape Cod”⁸⁰. Czyżby scena z *Ulic nędzy* potwierdzała tę anegdotę?

Na ścieżce dźwiękowej możemy wyróżnić trzy przenikające się sfery: mowę zależną Charliego, utwory The Rolling Stones i dźwięki otoczenia. To, że status utworów jest niedookreślony, świadczy w moim przekonaniu o tym, że muzyka ma za zadanie wytworzyć poczucie immersji, sprawić, by widz zaczął odczuwać emocje bohatera. Jak konstatuje Beck: „głównym nośnikiem znaczeń w filmie są monologi wewnętrzne i diegetyczna muzyka”⁸¹. Dodajmy też, że to ścieżka dźwiękowa stanowi o „tu i teraz” wydarzeń filmowych, obraz zaś poprzez retrospekcje i elipsy bywa zawieszony w czasie.

⁷⁷ Zob.: K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, op. cit., s. 242.

⁷⁸ L. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977: Authorship and Context*, Londyn – Nowy Jork 2000, s. 71.

⁷⁹ G. Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, op. cit., s. 234.

⁸⁰ D. Wyszogrodzki, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, op. cit., s. 144.

⁸¹ J. Beck, *Designing Sound...*, op. cit., s. 131.

Dwa muzyczne oblicza The Rolling Stones: agresywny rock i liryczna ballada, reprezentują osobowości bohaterów; w obu utworach Mick Jagger śpiewa w pierwszej osobie, niejako narzucając utożsamienie podmiotu lirycznego piosenki z filmowym bohaterem. Kontrast między nostalgiczną, spokojną balladą *Tell Me* a wrzaskliwym *Jumpin' Jack Flash* najlepiej oddaje różnice i podobieństwa pomiędzy bohaterami, którzy jednak pochodzą z tego samego otoczenia i są przyjaciółmi. Jak stwierdza Eric San Juan, „może się wydawać, że muzyka to jedyna rzecz, która łączy obu bohaterów. Niektórzy widzowie będą mieli zrozumiałe podstawy do tego, by kwestionować ich przyjaźń”⁸². Jakkolwiek trudno nie zgodzić się z tym badaczem, to wkrada się w jego rozumowanie pewna komplikacja: nie mamy przecież pewności, że utwory – zwłaszcza *Tell Me* – pochodzą z diegezy, bohaterowie nie odnoszą się też w żaden sposób do muzyki The Rolling Stones.

Johnny Boy to zdecydowanie bardziej wyrazista postać – Charlie jest niezdecydowany, nie umie żyć w związku, nie umie też być fair wobec kolegów. Jego przywiązanie do nauk Kościoła kilkakrotnie prowadzi do napięć i braku zrozumienia, czy to wśród kolegów, czy to w relacji z kochanką. Granego przez Roberta De Niro bohatera poznajemy w chwili, gdy dla zabawy wrzuca petardę do skrzynki na listy; w innej scenie bezsensownie strzela z dachu budynku do odległego Empire State Building. Robert Kolker nazywa go świętym idiotą – bohaterem, którego wyniszcza niezrozumiałe pragnienie bycia wolnym duchem⁸³.

Giuliana Muscio zauważa tematyczne i stylistyczne podobieństwo wyżej omawianych scen ze słynną, nakręconą w jednym ujęciu sekwencją z *Chłopców z ferajny*, kiedy główny bohater i jego partnerka wchodzi od kuchni do klubu Copacabana przy akompaniamencie *Then He Kissed Me* The Crystals. Bohaterowie obu filmów stoją przed podobnymi dylematami: lojalność wobec mafii lub wobec przyjaciół. Podobieństwo polega też na tym, że w niekonwencjonalny sposób (od tyłu zamiast od frontu) pracuje kamera. Wreszcie: w obu scenach wizualizacja oparta jest na muzyce⁸⁴.

Ulice nędzy stały się inspiracją dla hongkońskiego reżysera Wong Kar-Waia – jego pierwszy pełnometrażowy film *Kiedy lży przeminą* (1988) to dzieło w dużej mierze zainspirowane dziełem Scorsesego. Debiut twórcy *Spragnionych miłości* (2000) może być sporym zaskoczeniem, była to bowiem swoista mieszanka kina arthousowego i ekranowej

⁸² E. San Juan, *The Films of Martin Scorsese: Gangsters, Greed and Guilt*, Lanham – Boulder – Nowy Jork – Londyn 2020, s. 18.

⁸³ R. Kolker, *A Cinema of Loneliness*, op. cit., s. 199.

⁸⁴ Zob.: G. Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, op. cit., s. 263.

sensacji. Interesujące, że tytuł filmu to również tytuł ballady The Rolling Stones. Czyżby Wong Kar-Wai chciał nam zasugerować, że w muzyce The Rolling Stones tkwi esencja kina Scorseseego?

3.3. *Chłopcy z ferajny*

Punktem wyjścia dla *Chłopców z ferajny* (1990) była książka *Wiseguy* Nicholasa Pileggiego⁸⁵, który stał się też współautorem scenariusza. Podczas pierwszej rozmowy telefonicznej ze współscenarzystą Martin Scorsese miał powiedzieć, że całe życie czekał na taki materiał literacki – pisarz miał mu się zrewanżować odpowiedzią, że całe życie czekał na taki telefon⁸⁶. W książce Pileggiego odnajdziemy bowiem bardzo szczegółowo opisaną codzienność nowojorskiego półświatka kryminalnego od połowy lat 50. aż do początku lat 80. – to zatem przestrzeń, czas i tematy, które są Scorsesemu bardzo bliskie. To także opowieść o zaufaniu i zdradzie. Opowieść pełna czarnego humoru i przemocy. Warto nadmienić, że to pierwszy film od czasu *Ulic nędzy*, kiedy Scorsese podpisuje się pod scenariuszem swoim nazwiskiem.

Głównym bohaterem i zarazem narratorem, zarówno książki, jak i filmu, jest Henry Hill (Christopher Serrone jako chłopiec, Ray Liota jako dorosły) – gangster, który skorzystał z programu ochrony świadków i zdecydował się zeznawać przeciwko swoim dawnym kolegom. *Voice-over*, który pojawiał się w *Ulicach nędzy*, w *Chłopcach z ferajny* stał się jednym z głównych środków wyrazu. Chociaż filmowa adaptacja pomija pewne segmenty literackiej historii, uwydatniając inne, obszernie fragmenty książki czytane są przez grającego główną rolę Liotę słowo w słowo. Co ciekawe, Ray Liota, przygotowując się do roli Henry’ego Hilla, godzinami słuchał taśm z nagrań wywiadów, które Nicholas Pileggi przeprowadził na potrzeby książki.

Połączenie techniki *voice-over*, dialogów, muzyki prekompilowanej i dźwięków ze świata przedstawionego, które w *Ulicach nędzy* pojawiała się tylko w kilku scenach, w *Chłopcach z ferajny* wypełnia niemal cały film. Z uwagi na to, że Scorsese nie musiał już liczyć każdego dolara, planując ścieżkę dźwiękową, w sumie wykorzystał prawie pięćdziesiąt piosenek (niektóre kilkakrotnie). Słusznie zwracał uwagę Roger Ebert, że:

⁸⁵ W Polsce książkę wydano (po premierze filmu) pod tytułem *Chłopcy z ferajny*. Zob.: N. Pileggi, *Chłopcy z ferajny*, tłum. B. Andrzejewski, Kraków 1991.

⁸⁶ Zarówno cytaty, jak i szczegóły dotyczące produkcji – jeśli nie zaznaczono inaczej – podaję za filmami dokumentalnymi: *Getting Made: The Making of „GoodFellas”* (2004) w reżyserii J. Kaplana i *Scorsese’s „GoodFellas”* (2015) – to film, którego producentem był Brett Ratner.

film *Chłopcy z ferajny*, jeden ze zdecydowanie najlepszych filmów Scorsese, czerpie z *Kto puka do moich drzwi* i *Ulic nędzy*, ukazując w gruncie rzeczy podobnych bohaterów, którzy dojrzewają i zyskują władzę. Ścieżka dźwiękowa po raz kolejny konkretyzuje czas i klimat poprzez popową muzykę – z tą tylko różnicą, że teraz Scorsese mógł pozwolić sobie na znacznie więcej niż w przypadku debiutu⁸⁷.

W *Chłopcach z ferajny* po raz pierwszy od *Ulic nędzy* powraca Scorsese do muzyki The Rolling Stones. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się dwie piosenki zespołu: *Gimme Shelter* i *Monkey Man* (ta druga dwukrotnie), obydwie z płyty *Let it Bleed* (1969); wybrzmiewa też *Memo from Turner* – utwór, pochodzący z filmu *Przedstawienie* (1970), wykonuje Mick Jagger, jednak informację z napisów końcowych, jakoby za *Memo from Turner* odpowiadał zespół The Rolling Stones, uznać należy za błąd⁸⁸.

Podobnie jak w *Ulicach nędzy*, w omawianym filmie piosenki The Rolling Stones mają jasno sprecyzowane zadanie: wykorzystane fragmenty występują wyłącznie w kontekście narkotyków (zażywanie lub handel kokainą), tym samym stają się muzycznym tłem stopniowego upadku protagonisty. Pojawiają się jako muzyka niediegetyczna i pozostają pod ścisłą kontrolą realizatora dźwięku – balansują między *voice-over*, dialogami i dźwiękami otoczenia. Pewne fragmenty są w miksie podbijane, inne wyciszane, tak aby słychać było dialogi i *voice-over*.

Tom Fleischman⁸⁹ wspomina w rozmowie z Vincentem LoBrutto, że *Chłopcy z ferajny* to najtrudniejszy miks⁹⁰, jaki kiedykolwiek zrealizował. O swojej pracy opowiada następująco: „Podszedłem do tego tak jak zawsze: dialog to król, muzyka królowa, a efekty dźwiękowe wypełniają pozostałą przestrzeń”⁹¹. Obok niemal permanentnego głosu zza kadru Scorsese wykorzystuje (pojawiające się wcześniej w debiutanckim filmie) stopklatki, czasami też przełamuje czwartą ścianę, zwracając się bezpośrednio do widza. Reżyser przyznaje, że użyte środki są w kinie bardzo dobrze znane:

Udanym chwytem był tu oczywiście głos zza kadru. Pokazałem Nickowi początkową sekwencję *Julesa i Jima*, żeby uświadomić mu, do czego zmierzałem. Zacząłem tu i tam wywlekać fragmenty, mieszać z

⁸⁷ R. Ebert, *Scorsese by Ebert, op. cit.*, s. 115.

⁸⁸ Choć kompozycja jest autorstwa duetu Richards – Jagger i utwór w wykonaniu The Rolling Stones znalazł się na kilku wydawnictwach kompilacyjnych, w *Chłopcach z ferajny* wykorzystano wersję, która trafiła do filmu *Przedstawienie*, z charakterystyczną solówką na gitarze slide, nagrałą przez Ry’a Coodera – to sesyjny muzyk, wielokrotnie współpracujący z The Rolling Stones.

⁸⁹ Tom Fleischman – realizator dźwięku, współpracował z Martinem Scorsese m.in. przy *Królu komedii* (1982), *Kolorze pieniędzy* (1986) i *Ostatnim kuszeniu Chrystusa* (1988).

⁹⁰ W potocznym rozumieniu często myli się pojęcia mix i master. Mix oznacza pracę na wielu ścieżkach jednocześnie i polega na edycji, tj. wycinaniu konkretnych fragmentów, stosowaniu korekcji barwy, używaniu wszelkiego rodzaju efektów. Master to natomiast praca na finalnym nagraniu, zarejestrowanym na taśmie bądź w formie pliku sprowadzonego do pojedynczej ścieżki stereofonicznej lub 5.1.

⁹¹ V. LoBrutto, *Sound-On-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport (Connecticut) – Londyn 1994, s. 180.

nimi głos zza kadru i używać stop-klatek – wszystko to naprawdę elementarne tricki Nowej Fali z mniej więcej 1961 roku⁹².

Należy jednak podkreślić, że w *Chłopcach z ferajny* środki są wykorzystane w bardziej przemyślany sposób niż w *Kto puka do moich drzwi*. Stopklatki nie pojawiają się przypadkowo, tylko w precyzyjnie określonych momentach, które stanowią koniec danej całości kompozycyjnej, pomagają tym samym ustrukturyzować opowieść. Jest też w *Chłopcach z ferajny* mocno zaznaczony rys autotematyczny. Jednym z pierwszych ujęć, tuż po prologu i napisach początkowych, jest zbliżenie oka młodego Hilla, który podgląda przez okno to, co dzieje się na ulicy. Dzieło kończy się zaś filmową parafrazą słynnego ujęcia z *Napadu na ekspres* (1903) Edwina S. Pottera, w której to Tommy De Vito (Joe Pesci) celuje z pistoletu prosto w kamerę.

Podobnie jak w *Ulicach nędzy*, tak i w *Chłopcach z ferajny* zależało Scorsesemu na możliwie wiernym odtworzeniu realiów, na uzyskaniu niemal dokumentalnego autentyzmu. Krzysztof Mętrak słusznie w swojej recenzji zwracał uwagę na to, że „momenty dramatyczne i widowiskowe sceny mrożące krew w żyłach i zatrzymujące oddech, są jakby mniej ważne od pragnienia oddania stylu i trybu życia tego środowiska”⁹³. Reżyser, który znany był z tego, że rozrysowywał wszystkie kadry, przy *Chłopcach z ferajny* zmienił strategię:

Ostatnio nie rozrysowuję już każdego kadru; znałem jednak dokładnie ruchy kamery. Jak zwykle chciałem bardzo płynnego stylu. Ale chciałem także, aby mój film przypominał dokumenty *cinéma vérité* Ala i Davida Mayslesów, żeby sprawiał wrażenie, jakbym realizował tę historię o gangsterach przez dwadzieścia pięć lat, mając możliwość wchodzenia z kamerami do pomieszczeń tam i z powrotem. Planowałem jeszcze więcej ruchu niż zwykle; chciałem, żeby film posiadał frenetyczną zdolność przekazywania publiczności tyle, ile tylko możliwe, prawie zalewając ją obrazami i informacjami⁹⁴.

Owa zmiana – przestawienie akcentu na ruch, według Jullie Hubbert świadczy o tym, że wraz z *Chłopcami z ferajny* Scorsese robi krok ku nowej estetyce, mocno zainspirowanej erą MTV. Nie chodzi tutaj tylko o sam żywioł muzyki i jej nagromadzenie, lecz raczej o sposób, w jaki twórca eksperymentuje z tempem narracji i przestrzenią filmową⁹⁵.

W wywiadach reżyser, który sam spopularyzował w sztuce filmowej wykorzystywanie już istniejących utworów, krytycznie odnosił się do najnowszej historii kina: „Wpływ MTV na filmy w ciągu ostatnich ośmiu lat sprawił, że coraz trudniej o uwagę widza. Wszystko musi

⁹² M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 151.

⁹³ K. Mętrak, *Gangsterzy nizinii*, „Film” 1991, nr 23, s. 7.

⁹⁴ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 152.

⁹⁵ J. Hubbert, „Without Music, I Would Be Lost”: Scorsese, „GoodFellas”, and New Soundtrack Practice, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. A. Ashby, Oxford 2013, s. 23.

się poruszać szybciej. I odczuwasz to⁹⁶. O współczesnych mu wówczas twórcach, korzystających z bogatego rezerwuaru muzyki, mówił: „Używają jej w sposób tani, pozbawiony wyobraźni. Mamy rok 1956, niech będzie piosenka z 1956⁹⁷”.

Scorsese wielokrotnie przyznawał, że życzył sobie, aby *Chłopcy z ferajny* mieli intensywność filmowego trailera. Bardzo często rezygnuje z ustanawiających ujęć, przechodząc od razu do bliskich planów. To *voice-over* pozwala widzowi odnaleźć się w czasie i przestrzeni, muzyka zaś często pełni funkcję syntaktyczną – strukturyzuje opowieść, najczęściej w sposób polegający na tym, że jeden muzyczny fragment stanowi tło dla jednego epizodu (wyjątkiem będzie znajdująca się pod koniec filmu sekwencja opowiadająca o dniu, w którym Henry zostanie zaarrestowany). Jak pisze Julie Hubbert:

Autentyczność stylistyczna i czasowa wciąż odgrywa centralną rolę w procesie komponowania ścieżki dźwiękowej. Jednak coraz wyraźniej także inny element zaczyna mieć znaczenie w dyskusji o niej: ruch. W *Chłopcach z ferajny* problem ruchu, używania muzyki do ustanowienia nowego rytmu narracyjnego i nowego poziomu gęstości tekstu, zajmuje równie ważne miejsce w dyskusji o ścieżce dźwiękowej, co kiedyś „antropologia⁹⁸”.

Muzyka miała bezpośredni wpływ na ruchy kamery już na etapie zdjęciowym. Sekwencja obrazująca w ruchu szereg ofiar zabójstw, które „ferajna” przeprowadziła wewnątrznie ze strachu przed potencjalną zdradą, była kręcona z dźwiękiem na planie – z głośników dobiegała koda piosenki *Layla* Erica Claptona, pomagająca operatorowi, szwenkerom i aktorom zachować odpowiedni rytm. Co więcej, Nicholas Pileggi wspominał, że podczas pracy nad scenariuszem Scorsese na marginesie notował tytuły piosenek: „okazało się, że kiedy ja spisywałem scenę, on już słyszał do niej muzykę”.

Początkowe części *Chłopców z ferajny* – podobnie jak w literackim pierwowzorze – poświęcone są formacji Henry’ego Hilla, młodzieńca z irlandzko-włoskiej rodziny, którego największym marzeniem jest zostanie gangsterem. „Film – pisała Alicja Helman – wnika bardzo głęboko w mentalność bohatera i motywacje jego działań. Od dzieciństwa chciał być gangsterem, żeby być kimś, brać, co zechce, i robić to, co zechce. »Ferajna« jest całym jego światem⁹⁹”. Henry, którego narracja z offu rozciąga się na cały film, podkreśla nieomal sielską atmosferę kryminalnego półświatka w Nowym Jorku przełomu lat 50. i 60. XX wieku, co uwypuklają użyte piosenki. Wszystkie momenty, w których łamane jest prawo, a więc

⁹⁶ A. Decurtis, *Martin Scorsese: A Rolling Stone Interview*, źródło: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/martin-scorsese-the-rolling-stone-interview-192568/4/> [dostęp: 11.03.2023].

⁹⁷ *Ib.*

⁹⁸ J. Hubbert, „*Without Music, I Would Be Lost*”..., *op. cit.*, s. 23.

⁹⁹ A. Helman, *Przemoc i nostalgia w kinie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 21.

kradzieże, rozboje, pobicia, podpalenia i oszustwa, rozgrywają się przy akompaniamencie Tonny'ego Benneta, The Chantels, The Cadillacs. Są przedstawiane tak, jak gdyby były niewinną zabawą. Co znamienne, w książce Pileggiego nie pojawia się żaden tytuł piosenki ani nazwisko żadnego wykonawcy. Jedyne wzmianki na temat muzyki to: (1) fragment, w którym żona Henry'ego Karen (Lorraine Brasco) wspomina początki swojej relacji z gangsterem: „wsiadaliśmy do jego nowiusieńkiego samochodu i pojechaliśmy do kilku nocnych klubów posłuchać muzyki. Poza tym tańczyliśmy. [...] Chodziliśmy do wcześniej odwiedzanych przeze mnie barów, gdzie grano na pianinie”¹⁰⁰; (2) jedna ze scen końcowych książki, w której czytamy, że obawiający się podsłuchu gangsterzy rozkręcali w swoich autach „rockowo-dyskotekowy zgiełk”¹⁰¹. Można zatem wysnuć tezę, że w konstruowaniu filmowego świata przedstawionego to właśnie ścieżka dźwiękowa jest jednym z najbardziej autorskich elementów. Mimo iż w dziele użyto muzyki diegetycznej i niediegetycznej, Scorsesemu zależało na tym, by wykorzystane piosenki pochodziły z czasów, w których rozgrywa się akcja, lub wcześniejszych. Jak wspomina sam reżyser, na przykład *She Was Hot* The Rolling Stones pasowała do finalnej części filmu, jednakże pochodzi ona z płyty *Undercover* (1983) – akcja zaś dzieje się jeszcze w roku 1979¹⁰².

Czasami krótki fragment z książki stawał się pretekstem do dłuższej sekwencji. We wspomnieniach Karen czytamy:

W wieczory, kiedy był tłok [w klubie Copacabana], kiedy ludzie stali w kolejce na zewnątrz i nie mogli się dostać do środka, portier wpuszczał Henry'ego i całe nasze towarzystwo przez kuchnię, gdzie zawsze uwijali się chińscy kucharze. Stamtąd szliśmy na górę i zaraz znajdował się stolik¹⁰³.

W rezultacie powstała cała scena nakręcona w jednym ujęciu, w którym kamera na stabilizatorze podąża za Henrym i Karen przechodzącymi przez zaplecze, by znaleźć się w sali pełnej gości. Kelner w zatłoczonym klubie znajduje dla nich przestrzeń, błyskawicznie podaje nowy stolik i do niego nakrywa. Całość rozgrywa się przy akompaniamencie *Then He Kissed Me* The Crytals. Co ciekawe, scena ta była w pewnej mierze wynikiem przypadku; otóż „pojawił się praktyczny problem: najzwyczajniej w świecie nie moglibyśmy dostać pozwolenia na wejście od frontu. Trzeba więc było obejść budynek od tyłu”¹⁰⁴. Tym niemniej ta krótka sekwencja obrazuje status, jakim cieszył się Henry, i zapewne podzielane przez widza zaskoczenie Karen.

¹⁰⁰ N. Pileggi, *Chłopcy z ferajny*, op. cit., s. 78.

¹⁰¹ *Ib.*, s. 243.

¹⁰² M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 157.

¹⁰³ N. Pileggi, *Chłopcy z ferajny*, op. cit., s. 80.

¹⁰⁴ *Ib.*, s. 153.

W drugiej części filmu, demaskującej mafijną brutalność i bezwzględność, dla kontrastu względem popowych piosenek z początku dzieła, pojawia się więcej głośniejszej, rockowej muzyki, w tym interesujące nas utwory The Rolling Stones. Jako pierwszy rozbrzmiewa *Gimme Shelter*; z uwagi na to, że utwór ten powróci jeszcze w dwóch kolejnych filmach, przyjrzymy mu się dokładniej. *Gimme Shelter* to piosenka otwierająca album *Let it Bleed* (1969). Choć nie była wydana jako singiel, jest jednym z największych przebojów The Rolling Stones. Kilkukrotnie pojawiała się w zestawieniach najlepszych piosenek wszech czasów magazynu „Rolling Stone”, wśród krytyków cieszy się często opinią najlepszego utworu grupy¹⁰⁵. To dzieło duetu Jagger–Richards, w którym Richards był odpowiedzialny za muzykę, a Jagger za tekst. Utwór został nagrany w składzie: Charlie Watts (perkusja), Bill Wyman (bass), Mick Jagger (śpiew i harmonijka), Keith Richards (gitara rytmiczna, gitara prowadząca, chórki).

Gimme Shelter zostało nagrane w otwartym stroju E: EBEGisBE. To właśnie te ozdobniki ubarwiają oparte na jednym akordzie zwrotki, budując napięcie, które osiąga kulminację w refrenach. Gościnnie w nagraniu udział wzięli: Jimmy Miller (marakasy, güiro), Nicky Hopkins (instrumenty klawiszowe) i Mary Clayton (śpiew i chórki). Wstęp oraz refreny i instrumentalne motywy oparte są na sekwencji akordów Cis-dur, B-dur, A-dur, zwrotki zaś na akordzie Cis-dur. Nie w rozbudowanej harmonii, ale w samym wykonaniu i instrumentacji tkwi siła utworu. Kompozycja jest w metrum 4/4, w średnim tempie. Jej cechą charakterystyczną jest też zmienna dynamika: utwór zaczyna się od głównego gitarowego riffu granego z efektem tremolo¹⁰⁶, wytwarzającego w tym przypadku wrażenie przestrzennego brzmienia, do którego stopniowo dochodzą chórki i instrumenty perkusyjne, bas i piano, akcentujące na raz. Gdy jednak w czterdziestej sekundzie pojawia się ostre uderzenie w werbel Charliego Watta, *Gimme Shelter* przybiera bardziej agresywny charakter. Amanda Howell zauważa, że aranżacja przypomina rozwój burzy – güiro nadaje brzmieniowy charakter deszczu, akordy pianina pojawiają się niczym grzmoty¹⁰⁷. Apokaliptyczny tekst Jaggera znakomicie podbija emocjonalne napięcie wynikające z muzyki.

¹⁰⁵ Zob.: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-songs-of-all-time-1224767/> [dostęp: 17.07.2023].

¹⁰⁶ Nie mylić ze sposobem artykulacji. Efekt tremolo powstaje dzięki urządzeniu wbudowanemu we wzmacniacz lub zewnętrznemu, które wycisza sygnał w ustalonych odstępach czasu (można regulować jego prędkość i stopień wyciszenia).

¹⁰⁷ A. Howell, *Apocalypse Rock and the Auteur Mélomane...*, op. cit., s. 287.

Ooh, a storm is threatening
My very life today
If I don't get some shelter
Ooh yeah I'm gonna fade away

War, children
It's just a shot away...
Ooh, see the fire is sweepin'
Our streets today
Burns like a red coal carpet
Mad bull lost its way

War, children...
Rape, murder, it's just a shot away
It's just a shot away...
Mmm, a flood is threatening
My very life today
Gimme, gimme shelter
Or I'm gonna fade away

I tell you love, sister
It's just a kiss away
It's just a kiss away
It's just a kiss away
It's just a kiss away
It's just a kiss away
Kiss away, kiss away

Kulminacja nadchodzi po partiach solowych Jaggera na harmonijce i Richardsa na gitarze, kiedy śpiewająca w chórkach Mary Clayton daje popis wokalny, niemal wykrzykując słowa: „rape, murder, it's just a shot away” („gwałt, morderstwo, jest o jeden strzał”), dwie oktawy wyżej od Jaggera¹⁰⁸. Przez chwilę jej głos się załamuje – w innym kontekście muzycznym zapewne byłoby to potraktowane jako błąd, wszakże „z punktu widzenia foniatry i estetyki śpiewu klasycznego rażące uchybienia, elementarne błędy – to środki wyrazu współczesnego piosenkarza”¹⁰⁹, tu jednak „błąd” staje się wartością (w tle słychać zresztą krótki okrzyk – zapewne prawdziwy dowód uznania muzyków). To właśnie ten moment trafia do *Chłopców z ferajny*, pojawia się jako pomost dźwiękowy tuż po scenie, w której Henry okłamuje Pauliego (Paul Cicero) w sprawie handlu kokainą. Paulie, podobnie jak Vito Corleone w *Ojcu Chrzestnym*, nie chce angażować się w handel narkotykami. Dodajmy, że nie motywowały go względy moralne, a raczej ryzyko, z jakim wiązał się ten proceder. Po cięciu montażowym pojawia się ujęcie lustrzanego blatu, na którym Henry wraz z kochanką Sandy (Debi Mazar), wykorzystując karty do gry, porcjują kokainę. Ujęcie, w którym narkotyk znajduje się na pierwszym planie, a w tle rozmyty jest obraz kochanków, w

¹⁰⁸ Historia tej sesji niezwyklej sesji nagraniowej przedstawiona została w filmie dokumentalnym *O krok od sławy* (2013) w reż. Morgana Neville'a.

¹⁰⁹ G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 89.

połączeniu z wersem: „rape, murder is just a shot away” stanowi nad wyraz czytelny zwiastun zbliżającej się katastrofy.



Ilustr. 18. *Chłopcy z ferajny* – Henry i Sandy porcjują kokainę, w tle wybrzmiewa *Gimme Shelter*

W kolejnym ujęciu Henry opowiada, jak włączył do spółki Jimmy’ego (Robert De Niro) i Tommy’ego, kolejny raz łamiąc obietnicę daną Pauliemu. Mężczyźni są ukazani na korytarzu przed biurem kuratora. Kamera, panoramując, podąża za Jimmym, zatrzymuje się na tablicy „Department of Probation” (Departament probacji); cięcie kończące sekwencję pojawia się wraz z wyraźnym akcentem na werblu i końcem frazy w *Gimme Shelter*.

Piosenka, a w zasadzie jej fragment wraz z *voice-over* Henry’ego, spaja ze sobą trzy niezależne sceny w jedną spójną sekwencję. Moment ujawnienia się *Gimme Shelter* na ścieżce dźwiękowej – podobnie jak scena zabójstwa Billy’ego Batesa (Frank Vincent), której towarzyszy *Atlantis* Donovana – jest kluczowy dla całej fabuły. Oto bowiem Henry w żywe oczy okłamuje swojego bossa, który przez cały film kreowany był na postać dlań bliższą aniżeli własny ojciec. Tym samym separuje się on od swego środowiska. Jest to zarazem „początek końca” – tak dla samego Henry’ego, jak i całej organizacji.

Nieprzypadkowo również piosenka The Rolling Stones pojawia się wraz z rozpoczęciem w filmie wątku sprzedaży narkotyków (w scenie, stanowiącej cezurę w całej

historii). *Gimme Shelter* to jeden z utworów, który powstał w czasach, gdy Richards zmagał się z nałogiem. Jak pisze w swojej autobiografii: „Nie patrzyłem na herę jak na pomoc albo dyskredytację tego, co robiłem. Napisałbym zapewne *Gimme Shelter* niezależnie od tego, czy brałbym heroinę czy nie”¹¹⁰.

Monkey Man w *Chłopcach z ferajny* pojawia się dwukrotnie. To mniej znany utwór The Rolling Stones i rzadziej wykonywany na koncertach. Utwór ma nietypową konstrukcję: rozpoczyna go instrumentalna przygrywka w stylu funky, w tonacji cis-moll, która stopniowo przeradza się w brzmienie *stricte* rockowe, kiedy to mocne akordowe akcenty E-dur i cis-moll przeszywane są typowymi ozdobnikami Richardsa. Zwrotki kończą się powtarzalną frazą, niestanowiącą jednak tak wyraźnie osobnego refrenu jak w przypadku większości dzieł The Rolling Stones. Po zwrotkach pojawia się część instrumentalna, z partią solową na gitarze typu slide. Pod koniec muzycy grają jeszcze agresywniej, zaś śpiew Jaggera zmienia się w niemal opętńczy krzyk. Obok ostrych gitar Richardsa pojawia się pianino, na którym zagrał Nicky Hopkins, i grający unisono wibrafon – tę partię dograł basista Bill Wyman.

W tekście abstrakcyjne wizje mieszają się z wątkami autotematycznymi. Co ciekawe, autorzy dedykowali go włoskiemu artyście postmodernistycznemu, Mariowi Schifano, który znał muzyków The Rolling Stones (spotykał się też z Anitą Pallenberg i Marianne Faithfull).

I'm a fleabit peanut monkey
And all my friends are junkies
That's not really true
I'm a cold Italian pizza
I could use a lemon squeezer
What you do?
But I've been bit and I've been tossed around
By every she-rat in this town
Have you babe?
But I am just a monkey man
I'm glad you are a monkey woman too
I was bitten by a boar
I was gouged and I was gored
But I pulled on through
Yeah, I'm a sack of broken eggs
I always have an unmade bed
Don't you?
Well I hope we're not too messianic
Or a trifle too satanic
But we love to play the blues
But well I am just a monkey man
I'm glad you are a monkey woman too
Monkey woman too babe
I'm a monkey man
I'm a monkey man
I'm a monkey man

¹¹⁰ K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia, op. cit.*, s. 261.

I'm a monkey man
I'm a monkey
I'm a monkey
I'm a monkey
I'm a monkey
Monkey, monkey
Monkey
Monkey
I'm a monkey

W *Chłopcach z ferajny* utwór *Monkey Man* po raz pierwszy pojawia w dość szokującej konfiguracji, ponieważ w ujęciu rozpoczynającym scenę, gdy kamera pokazuje niemowlę. Ze ścieżki audio, jednocześnie z początkiem tegoż ujęcia, dobiega pierwszy wers piosenki: „I'm a fleabit peanut monkey/ And all my friends are junkies” („Jestem pchłą orzechową małpą/ I wszyscy moi przyjaciele to ćpuny”). W narracji z offu Henry mówi, że potrafił nakłonić „wszystkich, żeby dla niego pracowali”. Dopiero po krótkiej pauzie dopowiada, że chodziło o niańkę. Następuje wówczas cięcie, po którym kamera z perspektywy dziecka pokazuje nam pochylonego Henry'ego, Karen oraz zaangażowaną w przemyt opiekunkę.



Ilustr. 19. *Chłopcy z ferajny* – Henry przygotowuje się do przemytu, w tle utwór *Monkey Man*

W trakcie trwania utworu kamera przenosi się do mieszkania Sandy. To *voice-over* Henry'ego (nie zaś obraz, skonstruowany z bliskich planów) pomaga odnaleźć się w

przestrzeni, zaś *Monkey Man* – podobnie jak wcześniej *Gimme Shelter* – spaja sceny w jedną sekwencję. W mieszkaniu Sandy para wciąga kokainę i porcuje narkotyki na sprzedaż.

Początek i koniec fragmentu *Monkey Man* są rytmicznie zmontowane z początkiem i końcem sekwencji. W tym wypadku tekst dosłownie nawiązuje do akcji i wyznacza kolejną – po dźwiękach świata przedstawionego i komentarzu Henry’ego – płaszczyznę narracyjną.

Znamienne, żaden badacz nie zwrócił uwagi na to, że podobnie jak w przypadku *Jenny Takes a Ride* w *Kto puka do moich drzwi*, wykorzystany w *Chłopcach z ferajny* fragment uległ modyfikacji. W filmie słyszymy całą pierwszą zwrotkę wraz z refrenem, natomiast początek drugiej zwrotki zostaje wycięty, od razu słyszymy jej końcówkę. W rezultacie fragment, który ostatecznie trafił do filmu, rytmicznie pasuje do sekwencji, ponadto pojawia się wers: „Well I hope we’re not too messianic, or a trifle too satanic/ We love to play the blues” („Więc, mam nadzieję, że nie jesteśmy zbyt mesjanistyczni, ani trochę satanistyczni. Kochamy grać bluesa). Z uwagi na to, że zwrotka ma cały czas tę samą sekwencję akordów, dopiero wsłuchanie się w słowa, które przyciszone są przez dialogi i *voice-over*, pozwala wychwycić zmianę.

Pod koniec filmu, tak jak w książce, pojawia się sekwencja obrazująca jeden dzień (niedzielę, 11 maja 1980 roku), w którym to Henry, będąc pod wpływem kokainy, próbuje dopiąć swego: sprzedać broń, przygotować przemyt narkotyków. „Ta część była najtrudniejsza do zrealizowania. Widzom, którzy nigdy nie byli pod wpływem czegoś takiego jak kokaina czy amfetamina, chciałem przybliżyć ów stan niepokoju, pokazać, w jaki sposób umysł pod wpływem narkotyków zaczyna działać na przyspieszonych obrotach”¹¹¹. W praktyce wygląda to tak, że Henry jest nadpobudliwy i bezrefleksyjnie zaangażowany w każdą czynność. Odebranie brata ze szpitala i przygotowanie przystawki przed kolacją zdaje się dla niego być tak samo ważne jak to, że policja jest na jego tropie, podczas gdy ma przy sobie niezarejestrowaną broń i hurtowe ilości kokainy.

Sekwencję rozpoczyna zbliżenie na kreskę z kokainy, którą bohater wciąga przy akompaniamencie *Jump Into The Fire* Harry’ego Nilsona. Zamiast piosenek, sekwencję strukturyzują w tym wypadku napisy podające konkretną godzinę. Utwory natomiast pocięte są chaotycznie, nachodzą na siebie i oddają psychiczny stan gangstera. Jak trafnie wyjaśnia tę

¹¹¹ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 156.

sytuację Jullie Hubbert, „podczas gdy narracja Henry’ego ma sprawiać wrażenie spokojnej, muzyka oddaje frenetyczne i paranoiczne zachowania jego oraz Karen”¹¹².

Memo From Turner pojawia się w krótkiej scenie, podczas której bohater wsiada do auta i w zamyśleniu, tudzież narkotykowym otumanieniu, niemal wpada w karambol na autostradzie. W kilku ujęciach widzimy go, gdy jedzie samochodem, odpala papierosa i spogląda w górę, wypatrując helikoptera. To jedyny z omawianych w tym rozdziale utwór, w którym słyszymy tylko część instrumentalną: wejście perkusji z synkopowanym rytmem w średnim tempie i solo na gitarze typu slide w wykonaniu Ry’a Coodera – trudno więc interpretować scenę przez pryzmat tekstu. Tym niemniej sam Scorsese zwraca uwagę na konotacje, jakie rodzi wykorzystanie tego konkretnego fragmentu: „Uwielbiam *Przedstawienie*, choć nigdy go nie rozumiałem. Nie rozumiałem całej kultury narkotykowej tych czasów. Tym niemniej bardzo lubiłem ten film, muzykę i role Jaggera i Jamesa Foxa – to świetni aktorzy. To jeden z powodów, dla których użyłem *Memo From Turner* Ry’a Coodera”¹¹³.

Nieprzypadkowo utwór zostaje wykorzystany tuż po tym, kiedy Jimmy (Robert De Niro) zwraca Henry’emu uwagę, że narkotyki robią mu wodę z mózgu. Wpisuje się zatem w szerszy kontekst wykorzystanych w filmie piosenek The Rolling Stones, czego już skrajnym przykładem jest wykorzystany po raz drugi *Monkey Man*. Utwór pojawia się, gdy skłóceni i rozhisteryzowani Henry i Karen, po odrzuceniu przez Jimmy’ego, jadą ukryć broń do matki kobiety. Kamera z oddali ukazuje pędzący samochód, który wchodzi w zakręt, a w tle słychać końcówkę utworu, podczas której Jagger krzyczy: „I am a monkey!” („jestem małpą!”). Utwór stopniowo jest przyciszany, aż do końca sceny. I w tym wypadku tekst piosenki odzwierciedla stan bohatera – odurzony Henry ulega niemal całkowitemu zezwierzęceniu. Po cięciu słyszymy początek klasycznego bluesa *Mannish Boy* Muddy’ego Watersa.

Zestawienie po sobie tych dwóch wykonawców, choć niekoniecznie odnosi się do fabuły filmu, jest ciekawym rozwiązaniem, wzięwszy pod uwagę zwłaszcza fakt, że na skutek zarysowanych zmian wcześniej cytowany *Monkey Man* kończył się frazą: „we love to play the blues” – Muddy Waters, bluesman z Chicago, wywarł przemożny wpływ na The Rolling Stones, czego dowodem – jak już wspomniano – sama geneza nazwy grupy.

¹¹² J. Hubbert, „*Without Music, I Would Be Lost*” ..., *op. cit.*, s. 23.

¹¹³ Scorsese. *A Journey Through the American Psyche*, red. P.A. Woods, Londyn 2005, s. 23.

Sekwencję kończy aresztowanie Henry'ego, któremu po okrzykach policjantów towarzyszy cisza. Przedostatnia sekwencja ma już zdecydowanie spokojniejsze tempo. Film kończy się dość przewrotnie przeróbką *My Way* w wykonaniu Sida Viciousa z Sex Pistols. Pojawia się ona podczas ostatniego ujęcia, kiedy Henry, po utracie wszystkich swoich przywilejów, podnosi z chodnika, przed domem na przedmieściach, gazetę. *My Way* rozciąga się na napisy końcowe.

Jakże trafnie konkluduje Alicja Helman:

Bohater wydaje się nie być świadomym, iż nic innego jak wybór kondycji gangstera przesądziło o jego losie, on zaś skłonny jest mówić o pechu, zbiegach okoliczności czy winie innych. Nie potrafi skorzystać z lekcji życia, pozostając przy dawnych, chłopięcych, infantylnych wyobrażeniach¹¹⁴.

Utwór, który spopularyzował Paul Anka (to wersja francuskiej piosenki *Comme d'habitude*), był wyjątkowo chętnie wykonywany przez innych artystów, m.in. Franka Sinatrę czy Elvisa Presleya. Jullie Hubbert zwraca uwagę również na to, że wykorzystanie tej piosenki, połączone ze wspomnianym uprzednio ujęciem–cytatem z *Napadu na ekspres*, świadczy o samoświadomości reżysera¹¹⁵ – wizualny cytat znajduje swój muzyczny odpowiednik.

Wybór niechlujnej, punkrockowej wersji oddziałuje na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, to dochowanie wierności czasom – singiel z tym utworem został wydany w 1979 roku, akcja zaś rozgrywa się w interesującym nas momencie rok później; po wtóre, historia Sida Viciousa, którego krótka kariera skończyła się przez narkotyki, stanowi w pewnym sensie paralelę względem losów Henry'ego. Spoglądając na całość ścieżki dźwiękowej, trudno nie zgodzić się z Erikiem San Juanem:

Muzyka pełni także funkcję komentarza na temat końca pewnej epoki. Film rozpoczyna się w czasach świetności swingu, kiedy panowali na scenie Frank Sinatra i Dean Martin, ale kończy się z wyzywającym Brytyjczykiem, który wręcz wypluwa z siebie jedno z najlepiej znanych dzieł Sinatry. Doskonałe muzycznie podsumowanie końca złotej ery włoskich gangsterów¹¹⁶.

Chłopcy z ferajny doczekali się opinii filmu kultowego – w sierpniu 2023 dzieło pokazywane jest w kinach w całej Polsce z okazji stulecia powstania wytwórni Warner Bros. i wciąż cieszy się dużym zainteresowaniem. Wcześniej *Chłopcy z ferajny* kilkakrotnie byli

¹¹⁴ A. Helman, *Przemoc i nostalgia w kinie gangsterskim...*, *op. cit.*, s. 21.

¹¹⁵ Zob.: J. Hubbert, „*Without Music, I Would Be Lost*”..., *op. cit.*, s. 50.

¹¹⁶ E. San Juan, *The Films of Martin Scorsese...*, *op. cit.*, s. 104.

wznawiani na różnych nośnikach, a wydaniom tym towarzyszyły kolejne dzieła dokumentalne, dotyczące zarówno samego filmu, jak i jego dziedzictwa¹¹⁷.

Duża część obsady *Chłopców z ferajny* wystąpiła później w jednym z najsłynniejszych seriali telewizyjnych o mafii, za jaki uznać należy *Rodzinę Soprano* (1999-2007). Lorraine Bracco wcieliła się w postać dr Jeniffer Melfi, psychoanalityczki głównego bohatera, Tony'ego Soprano, Michael Imperioli zaś zagrał jego siostrzeńca, Christophera Moltisanti – by wymienić tylko najważniejszych.

Mimo iż *Chłopcy z ferajny* byli nominowani do Oscara aż w sześciu kategoriach (w tym: najlepszy film, reżyser i montaż), jedyną statuetkę otrzymał wówczas Joe Pesci za rolę drugoplanową. Sam Scorsese jednak przyznaje, że największą przyjemność sprawiła mu informacja, jaką otrzymał od scenarzysty. Otóż Henry Hill miał powiedzieć Nicholasowi Pileggiemu, że prawdziwy Paul Cicero, znany z tego, że nie opuszczał swojego terytorium, pewnego razu został zabrany do kina na film, który był uwielbiany przez całą „ferajnę”. Tym filmem były *Ulice nędzy*¹¹⁸.

Gimme Shelter i pierwszy raz pojawiające się w filmie *Monkey Man* funkcjonują na podobnych zasadach. Strukturyzują luźno powiązane sceny w spójne sekwencje. Obydwa utwory są na bieżąco modyfikowane w taki sposób, który umożliwia im znaczące współistnienie z narracją Henry'ego. Wybrane fragmenty są również skrupulatnie zgrane z cięciami montażowymi, co przywołuje skojarzenia z konwencją teledyskową. Teksty obydwu piosenek rezonują z obrazem: *Gimme Shelter* (na metaforycznym, zniuansowanym poziomie) zwiastuje nadchodzącą katastrofę bohatera, *Monkey Man* jest zaś przykładem bezpośredniego komentarza względem tego, co widzimy na ekranie. *Memo From Turner* oraz *Monkey Man*, gdy pojawia się po raz drugi, należy rozpatrywać jako fragmenty większej całości. Tym razem poszatowane fragmenty utworów mają za zadanie przybliżyć widzowi stan umysłu bohatera po zażyciu kokainy.

¹¹⁷ Zob.: przyp. nr 86.

¹¹⁸ Zob.: Scorsese. *A Journey Through the American Psyche*, op. cit., s. 199.

3.4. *Kasyno*

*Brzmienie w Chłopcach z ferajny przypomina bardziej Phila Spectora, podczas gdy w tym filmie – bardziej The Rolling Stones, zwłaszcza dzięki Can't You Hear Me Knocking?, która jest tutaj kluczową piosenką*¹¹⁹
– Martin Scorsese o *Kasynie*

Liczne podobieństwa *Kasyna* do *Chłopców z ferajny* sprawiły, że niektórzy odbiorcy przekornie nazywali ten film „Chłopcami z ferajny 2”¹²⁰. Analogie między obrazami skwapliwie wyliczał Vincent LoBrutto, który zauważył, że nawet entuzjaści twórczości Scorsese'go zarzucali mu grzech kopiowania samego siebie. W obu gangsterskich filmach nawet role Roberta De Niro – człowieka współpracującego z mafią, ale niebędącego jej członkiem – i Joe Pesciego, jako paradoksalnie sympatycznego, psychopatycznego zwyrodnialca, wydają się swym odbiciem¹²¹. *Kasyno* to również adaptacja opartej na faktach książki Nicholasa Pileggiego, z tą różnicą, że pisarz pracował jednocześnie nad tekstem i scenariuszem *Kasyna*. Ostatecznie najpierw pokazano film, a dopiero później ukazała się książka (pod tytułem *Casino: Love and Honor in Las Vegas*).

Podobieństwa ujawniają się też na płaszczyźnie narracyjnej. Przejawia się to w permanentnym połączeniu metody *voice-over*, kompilowanej muzyki, wypełniającej prawie 75% czasu trwania filmu (129 minut ze 178 minut całości), i dialogów. Głównym bohaterem i zarazem jednym z narratorów jest Sam „Ace” Rothstein (Robert De Niro) – bukmacher żydowskiego pochodzenia, wysłany przez mafię z Chicago, aby zarządzać kasynem „Tangiers” w Las Vegas. Towarzyszą mu Nicky Santoro (Joe Pesci) – nieobliczalny ochroniarz, który wkrótce rozpocznie pracę na własną rękę, a także żona – poznana w kasynie ekskluzywna prostytutka Ginger (nagrodzona Oscarem za najlepszą rolę pierwszoplanową Sharon Stone). Chociaż nazwa kasyna i imiona bohaterów są fikcyjne, nie jest tajemnicą, że inspiracją dla postaci Sama był Frank „Lefty” Rosenthal, dla Nicky’ego – Tony Spilotro, zaś dla Ginger – Gerry McGee. Film nakręcono w autentycznych lokacjach – role statystów często odgrywali prawdziwi krupierzy pracujący w Las Vegas.

¹¹⁹ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 201.

¹²⁰ I. Christie, *Martin Scorsese's Testament*, w: *Martin Scorsese: Interviews*, op. cit., s. 154.

¹²¹ Zob.: V. LoBrutto, *Martin Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 341.

Kasyno to z jednej strony kronika mafijnych przekrętów i zmian, jakie zachodziły na przestrzeni dwudziestu lat w Las Vegas. Sposób działania organizacji przestępczej jest tu pokazany jeszcze bardziej szczegółowo niż w *Chłopcach z ferajny*. Za sprawą *voice-over*, komentującego krok po kroku metodę, w jaki mafia okradała największe kasyna, całość przybiera momentami jakość dokumentu objaśniającego. Z drugiej strony jest to film o zaufaniu i zdradzie. Już w pierwszych zdaniach bohaterowie informują, że będzie to historia ich upadku. Jak podsumowywał reżyser: „*Kasyno* to także opowieść starotestamentowa; historia zdobycia raję i utracenia go przez pychę i chciwość”¹²². Zarówno Ace’a, jak i Tony są ukazani w sytuacjach, w których mogliby „odpuścić”, pójść na kompromis i tym samym wieść bardzo dostatnie życie, ale zawsze wygrywają chora ambicja i pazerność.

Ace i Nicky są jednocześnie bohaterami i wszechwiedzącymi narratorami. W pierwszej scenie obserwujemy – co dopiero wyjaśnia się pod koniec filmu – nieudany zamach na życie Ace’a, natomiast pod koniec historii widzimy, jak Nicky zostaje pogrzebany żywcem. Zgadza się zatem jako widzowie na swego rodzaju umowność – wszak głosy tych bohaterów powinny pochodzić „z zaświatów”.

Nie do końca zgadzam się z Erikiem San Juanem, który twierdzi, że „środki ponownie wykorzystane w *Kasynie* są użyte w inny sposób. Najbardziej uwydatnione jest to w wykorzystaniu muzyki, która nie tylko podkreśla kluczowe sceny, lecz także przenika wszystko od początku do końca”¹²³. W *Kasynie*, owszem, pojawia się jeszcze więcej muzyki niż w *Chłopcach z ferajny*, a montaż dźwięku został doprowadzony do perfekcji. Warto w tym momencie dodać, że *Kasyno* jest pierwszym filmem Scorsese’go, w którym wykorzystano cyfrowe narzędzia do montażu. To zdecydowanie ułatwiło produkcję i pozwoliło zapanować nad wyjątkowo obfitym materiałem muzycznym. Tym niemniej piosenki przede wszystkim pełnią funkcje znane z wcześniejszych dzieł: strukturyzują opowieść, odnoszą się na poziomie metaforycznym do fabuły filmu, wreszcie: ich wprowadzenie ma często charakter ironiczny.

Najlepszym przykładem precyzji, do jakiej doprowadzony został montaż dźwięku, jest przeplatanie zwrotek klasycznego bluesa *Hoochie Coochie Man* w wykonaniu Muddy’ego Watersa monologiem Tony’ego. W piosence zespół Watersa gra powtarzalny schemat: riff i pauzę, w ramach której śpiewane są kolejne wersy. Wypowiedź Tony’ego została tak wmontowana w całość przedstawienia audiowizualnego, że obydwie pochodzące spoza diegezy płaszczyzny przenikają się i w rezultacie tworzą spójną rytmicznie całość. Głos Joe

¹²² M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 192.

¹²³ E. San Juan, *The Films of Martin Scorsese...*, op. cit., s. 127.

Pesciego „wkracza” rytmicznie między śpiewane przez bluesmana wersy, jak gdyby był gościnnym muzykiem i – co najważniejsze – brzmi przy tym całkiem naturalnie.

O ścieżce dźwiękowej do *Kasyna* pisał Sławomir Bobowski:

Kasyno nasycone jest od początku do końca muzyką, na 177 minut projekcji tylko dwa, niedługie, momenty są jej pozbawione. Nie ma fragmentów przypadkowych, niesfunkcjonalizowanych. Każdy motyw komentuje w określony sposób akcję, ale nie natrętnie. Na ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewa ponad 55 piosenek. wybór z czterdziestoletniego okresu rozwoju muzyki. Przede wszystkim oddaje atmosferę miasta rozrywki, klimat egzystencji ludzi, których celem jest używanie życia za wszelką cenę, dynamizacja narracji, dramatyzacja scen i sytuacji: kiedy następuje sekwencja z serią mordów dokonanych przez Nickyego słychać drapieżny, ostry rock. Liczne jednak fragmenty odwracają sensy pokazywanych scen, kontrastując z nimi. W początkowej scenie, ukazującej agenta mafii wkraczającego do licznarni z zamiarem pobrania haraczu, a więc scenie poważnej, „godnej” potraktowania z należnym dramatycznym szacunkiem, słyszymy liryczno-sentymentalne frazy, nadające kryminalnej scenie lekkość musicalową. Kluczową piosenką jest *Can't You Hear Me Knocking?* Stonesów. Występuje też zasada – jak w *Chłopcach z ferajny* – łączenia piosenek z zgodnie z epoką, która jest ukazywana na ekranie¹²⁴.

Momentów pozbawionych muzyki jest jednak więcej – to przede wszystkim sceny dialogowe między głównymi bohaterami oraz zabójstwo Nicky’ego i jego brata. Jakkolwiek trudno się nie zgodzić, że wszystkie utwory są celnie sfunkcjonalizowane i dopełniają klimat miasta, to mimo deklaracji reżysera, który zawsze kieruje się zasadą wierności wobec czasu i miejsca akcji filmowej, można znaleźć pewne odstępstwa od tej reguły. Todd Decker zwraca uwagę na liczne anachronizmy:

Napisy sytuują akcję *Kasyna* pomiędzy rokiem 1973 i 1983. Jednakże tylko 8 z 58 piosenek było wydanych w latach 70. i tylko jedna, *Whip It* Devo, pochodzi z lat 80., a będąc precyzyjnym: z roku 1980. Za to piosenki Louisa Primy – ważnego wykonawcy w Vegas późnych lat 50. – wybrzmiewają w całości; od utworu nr 18 ścieżka dźwiękowa sięga środka lat 70. (Roxy Music, *Love is the Drug*). Ścieżka dźwiękowa *Kasyna* jest daleka od bycia „ściśle osadzoną w okresie” i nie sugeruje konkretnego, chronologicznego uporządkowania muzyki popularnej¹²⁵.

Scorsese wraz z Robbiem Robertsonem, który był konsultantem ścieżki dźwiękowej¹²⁶, wykorzystali piosenki głównie z tych lat, które Scorsese najlepiej zna (podobna sytuacja będzie miała miejsce w omawianym później filmie *Infiltracja* czy w *Wilku z Wall Street*). W *Kasynie* to wciąż przede wszystkim rock and roll i pop, tyle że już bez neapolitańskich piosenek z *Ulic nędzy*, za to z wyraźnym wychyleniem w stronę muzyki klasycznej. W filmie dwukrotnie pojawia się cytat z *Pasji według św. Mateusza (BWV 244)*

¹²⁴ S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem...*, op. cit., s. 327-328.

¹²⁵ T. Decker, *The Filmmaker as DJ: Martin Scorsese's Compiled Score for „Casino” (1995)*, „The Journal of Musicology” 2017, t. 34, nr 2, s. 289.

¹²⁶ Jak pisał Robert Rabenalt, „Scorsese znalazł w osobie Robbiego Robertsona nadzwyczajnego partnera muzycznego dla swoich idei i swoich przymysłów na temat muzyki filmowej”. R. Rabenalt, „*This is addictive*”. *Robbie Robertson als Scorseses music supervisor*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015, s. 29.

Jana Sebastiana Bacha (po raz pierwszy na podczas czołówki Saula Bassa) w wykonaniu Chicago Symphony Orchestra (pod batutą Georga Soltiego), a także muzyki filmowej. W *Kasynie* kilkakrotnie pojawia się *Thème de Camille* autorstwa Georges'a Delerueza, utwór napisany do *Pogardy* (1963) Jean-Luc Godarda.

Decker, dokładnie analizując ścieżkę dźwiękową *Kasyna*, kreśli hipotezę, że metoda Scorsese'go podobna jest do deejayingu¹²⁷, i postuluje przy okazji, by ścieżkę dźwiękową traktować jako całość, a nie jako zestaw pojedynczych piosenek:

Na głębszym poziomie to właśnie muzyka *Kasyna* buduje oś narracji. Osiemdziesięciminutowa ekspozycja – sama w sobie stanowiąca niemal pełnometrażowy film – wykorzystuje praktycznie nieprzerwaną ścieżkę dźwiękową: czterdzieści cztery fragmenty przenikają się, następują po sobie bezpośrednio lub po krótkiej ciszy. Poprzez analogię do deejayingu – ścieżka dźwiękowa tej części filmu może być rozumiana jako didżejski set¹²⁸.

Porównanie to wydaje się być w pełni uzasadnione. Ścieżka dźwiękowa *Kasyna* składa się aż z 83 fragmentów muzycznych, których długość waha się od kilku sekund do aż siedmiu minut. Zarówno najkrótszy (jeden wers [*I Can't Get No*] *Satisfaction*), jak i najdłuższy (*Can't You Hear Me Knocking*) fragment pochodzi z repertuaru The Rolling Stones. W ramach tej jeszcze bardziej obfitej niż w *Chłopcach z ferajny* ścieżki dźwiękowej, reprezentacja utworów The Rolling Stones jest dla omawianej filmografii ilościowo najbogatsza. Poza *Gimme Shelter*, pojawiającym się dwukrotnie w dwóch różnych wersjach, usłyszeć możemy *Sweet Virginia*, (*I Can't Get No*) *Satisfaction*, *Can't You Hear Me Knocking*, *Long Long While* i *Heart of Stone*. Sam reżyser, pisząc o *Kasynie*, deklaruje, że „brzmienie w *Chłopcach z ferajny* przypomina bardziej Phila Spectora, podczas gdy w tym filmie – bardziej The Rolling Stones, zwłaszcza dzięki *Can't You Hear Me Knocking*, która jest tu kluczową piosenką”¹²⁹.

Trwający ponad 7 minut utwór *Can't You Hear Me Knocking* trafił do filmu w całości. Pierwsze dwie i pół minuty piosenki to brzmienie typowe dla zespołu, oparte na riffie Keitha Richardsa, wykonywanym na gitarze elektrycznej w otwartym stroju G-dur. Tekst brzmi następująco:

Yeah, you got satin shoes
Yeah, you got plastic boots
Y'all got cocaine eyes
Yeah, you got speed freak jive, now

¹²⁷ Zestawienie polega na kreatywnym, ponowionym, tworzącym nowe znaczenia wykorzystaniu istniejących już piosenek.

¹²⁸ T. Decker, *Filmmaker as DJ...*, op. cit., s. 288.

¹²⁹ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 201.

Can't you hear me knockin'
On your window?
Can't you hear me knockin'
On your door?
Can't you hear me knockin'
Down your dirty street?
Yeah

Help me, baby, ain't no stranger
Help me, baby, ain't no stranger
Help me, baby, ain't no stranger

Can't you hear me knockin'?'
Ahh, are you safe asleep?
Can't you hear me knockin'?'
Yeah, down the gas light street, now
Can't you hear me knockin'?'
Yeah, throw me down the keys
Alright now

Hear me ringin' big bell tolls
Hear me singin' soft and low
I've been beggin' on my knees
I've been kickin', help me, please

Hear me prowlin'
I'm gonna take you down
Hear me growlin'
Yeah, I've got flat-ten feet now, now, now, now
Hear me howlin'
And all, all around your street now
Hear me knockin'
And all, all around your town

Pozostały czas zajmuje instrumentalne *jam-session*, które nagrane zostało przez przypadek, ale z którego muzycy byli na tyle zadowoleni, że postanowili umieścić rozszerzoną wersję na płycie. Na *Can't You Hear Me Knocking*, poza Jaggerem, Richardsem, Wymanem i Wattsem, zagrał nowy gitarzysta – Mick Taylor. Ponadto gościnnie wystąpili saksofonista Bobby Keys, który będzie współpracował z grupą przez długie lata (pojawi się też na później omawianym *Shine a Light*), grający na kongach Rocky Dijon, obsługujący instrumenty perkusyjne Jimmy Miller oraz znany m.in. z współpracy z The Beatles Billy Preston, wspomagający zespół na organach. *Can't You Hear Me Knocking* pochodzi z płyty *Sticky Fingers* (1971), jednej z najbardziej rockowych płyt The Rolling Stones. Koncepcję oprawy graficznej tej płyty przygotował dla zespołu Andy Warhol – co wskazuje na status, jakim cieszyła się wówczas grupa.

Piosenka pojawia się w sześćdziesiątej minucie filmu (w jednej trzeciej długości jego trwania), tuż po tym, kiedy Sam oznajmia Nicky'emu, że władze nałożyły nań zakaz pokazywania się w kasynach. Towarzysząca utworowi sekwencja filmowa w całości

opowiada o Nickym, jego sposobie bycia w Las Vegas. Wraz z pierwszymi taktami, do wtóru gitarowego riffu i charakterystycznego brzmienia perkusji, kamera powoli wykonuje jazdę równoległą w prawo, wzdłuż ściany należącego do Nicky’ego sklepu jubilerskiego Gold Rush (zob.: ilustr. 20). Pierwszym obiektem, który pojawia się na ekranie, jest wisząca na ścianie bawola czaszka, ostatnim zaś zbliżenie twarzy Nicky’ego. Podczas jazdy kamera pokazuje stojących po drugiej stronie okna brata Nicky’ego, Dominika (Philip Surriano), i Franka Vincenta (Frank Marino). Jak pisze Todd Decker, to bez wątplenia jedno z tych ujęć, które było realizowane z istniejącym już w zamyśle konceptem muzycznym¹³⁰. Wraz z rozwojem akcji ujęcia stają się coraz krótsze, kamera niemal przez cały czas jest w ruchu.



Ilustr. 20. *Kasyno* – trzy ujęcia z jazdy kamery wzdłuż Gold Rush; niżej: zapis nutowy riffu *Can't You Hear Me Knocking*?

Narratorem jest Nicky na zmianę z Samem. Początek narracji bohatera granego przez Pesciego rozpoczyna się od słowa „so” („więc”), które, podobnie jak w wyżej opisanym bluesie Muddy’ego Watersa, rytmicznie wpasowano w początek utworu. Tym niemniej w przypadku *Can't You Hear Me Knocking* tekst piosenki nie jest tak mocno wyeksponowany.

Opowieść obfituje w detale, które ukazują przestępcę także w pozytywnym, a czasem wręcz humorystycznym świetle. Podczas włamań gangster zakrywa zdjęcia okradanych właścicieli, w restauracji traktowany jest jak macho, gwiazda rocka. Świeżo poznana kobieta momentalnie podąża za nim do auta, by uprawiać seks oralny. Kiedy bohater pożyczka pieniądze zapłakanemu mężczyźnie, jednocześnie ustawia go do pionu: jak ojciec może nie dbać o swoją rodzinę i przegrywać pieniądze w kasynie? Gangster, który morduje, kradnie i zdradza żonę, każdego ranka jest troskliwym ojcem dla własnego syna. W jednym z ostatnich

¹³⁰ T. Decker, *Filmmaker as DJ...*, op. cit., s. 310.

fragmentów sekwencji widzimy, jak przyrządza dziecku śniadanie (w innym momencie pokazany będzie, gdy kibicuje synowi w rozgrywkach sportowych). Scorsese wprost wyraża swoje intencje:

chcę zmusić widzów do tego, żeby emocjonalnie utożsamiali się z bohaterami, których normalnie uważa się za łajdaków. Kiedy dorastałem, otaczało mnie wielu takich ludzi i większość z nich była bardzo miła. Dobrze traktowali mnie i moją rodzinę i byli atrakcyjni. Wiedziałem, że są atrakcyjni. Wiedziałem, że są okrutni i że niektórzy są bardziej bezwzględni od innych. Ale to przecież hipokryzja, że ci, którzy potępiają innych, często okazują się po dwakroć bardziej zepsuci. Wiem, że to brzmi banalnie, ale to dlatego, że to prawda¹³¹.

W momencie, kiedy w piosence zaczyna się partia wokalna Jaggera, widać zbliżenie twarzy Nicky'ego. Badacze zgodnie podkreślają maestrię, z jaką wątki w tej krótkiej sekwencji uzupełniają się z frazami instrumentalnymi¹³². Najlepiej uwydatnione jest to pod jej koniec, w trakcie wspomnianej wcześniej sceny dialogowej między Nickym a zadłużonym mężczyzną. Fragmenty gitarowego sola odzwierciedlają wówczas napięcie między mężczyznami, niemalże jak w filmach animowanych, wykorzystujących technikę mickeymousingu.

Muzycznym tłem dla opisu pozycji Nicky'ego jest też *Gimme Shelter*, pojawiające się w filmie dwukrotnie. Najpierw chodzi o sekwencję, rozpoczętą dźwiękiem wystrzału pistoletu, po czym wybrzmiewa ten sam fragment *Gimme Shelter*, który wykorzystano w *Chłopcach z ferajny* – popis wokalny do słów „rape, murder is just a shot away” (na początku w wersji koncertowej, która jednak w pewnej chwili niepostrzeżenie zostaje zmieniona na wersję studyjną). W tej dynamicznej sekwencji kamera rozpoczyna od ukazania w ruchu, z perspektywy ptasiej, zmasakrowanych ciał ofiar; z offu słychać narrację Sama, który opowiada o reputacji, jaką cieszył się Nicky – był przesłuchiwany za każdym razem, kiedy dokonano jakiegokolwiek poważniejszego przestępstwa. Podczas gdy wokalistka wchodzi na najwyższe rejestry, widzimy w planie pełnym samochód, który wybucha – jak gdyby to jej głos miał tak destrukcyjną moc.

¹³¹ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, op. cit., s. 194.

¹³² S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem...*, op. cit., s. 327-328; G. Muscio, *Martin Scorsese Rocks*, op. cit., s. 269; T. Decker, *Filmmaker as DJ...*, op. cit., s. 310.



Ilustr. 21. *Kasyno* – wybuch samochodu (do wtóru popisu wokalnego w utworze *Gimme Shelter*)

Tuż po tym fragmencie ma miejsce niełatwe do wychwycenia cięcie i przejście do wersji studyjnej utworu – wówczas narrację przejmują sam Nicky. Kamera w ruchu obserwuje, gdy wychodzi z budynku otoczony przez dziennikarzy; z typowym dla siebie poczuciem humoru prosi fotografów, aby uważali na siebie, bo „jeśli ktoś pośliznie się na skórcie od banana, będzie na niego”.

Drugi raz *Gimme Shelter* zabrzmi w sekwencji, która obrazuje, w jakim stopniu Las Vegas, a co za tym idzie: alkohol i narkotyki, zmieniły Nicky’ego, zbliżając się zatem do funkcji, jaką utwór pełnił w *Chłopcach z ferajny*. „Za dużo pijesz” – zwraca się do Nicky’ego Frankie po tym, gdy ten okładał pięściami swoją ofiarę; dowodem degeneracji gangstera są w opowieści Ace’a słowa, że „dopiero za trzecim razem powalił faceta – w dawnych czasach wystarczyło jedno uderzenie”.

Pod koniec sekwencji ma miejsce scena, podczas której dwóch policjantów strzela i rani śmiertelnie jednego z gangsterów – ten zamiast broni wyciąga... kanapkę (jeden z policjantów tłumaczy się, iż folia z daleka wyglądała jak pistolet). Jest to bezpośrednie nawiązanie do filmu *Gimme Shelter*, pojawia się nawet charakterystyczna stop-klatka – w filmie braci Maysles w ten sposób pokazano broń zasztyletowaną przez członków Hells Angels Mereditha Huntera.

Muzyka The Rolling Stones zdaje się w *Kasynie* nie milknąć. Czas na *Long Long While*. To jedna z nieoczywistych perełek w dyskografii The Rolling Stones. Pochodzi ze strony B brytyjskiej edycji singla *Paint It Black* (1966). W Stanach Zjednoczonych piosenka ukazała

się kilka lat później na płycie *More Hot Rocks* (1972). Blues-rockowy utwór w tonacji C-dur, grany w średnim tempie, charakteryzuje się zmienną dynamiką – spokojne zwrotki przeplatane są bardziej dynamicznymi refrenami.

W omawianym filmie piosenka pojawia się w początkowej jego części, jako pomost dźwiękowy między krótką sceną, w której szefowie proszą Nickiego, aby „miał na oku” Sama (ponieważ przynosi duże dochody), a wizualizacją tego, jak owo pilnowanie wygląda w praktyce. Nicky, w przyływie furii, dźga przypadkowego mężczyznę piórem, które wcześniej stało się przyczyną błahego konfliktu między Samem a poszkodowanym. Obserwujemy to zza baru; w scenie pojawiają się szybkie przebitki zbliżeń pióra wbijanego w szyję ofiary i tryskającej krwi.

W chwili, gdy Nicky zaczyna atakować „oponenta”, głośność piosenki wzrasta. Jest to ten moment utworu, w którym Jagger zaczyna śpiewać z większą intensywnością. Muzykę The Rolling Stones przeszywają „podkręcone” odgłosy dźgania i jęki prześladowanego mężczyzny. *Long Long While* to utwór, w którym podmiot liryczny przyznaje się do błędu i wyraża skruchę wobec kochanki. Kiedy Nicky w napadzie szału atakuje swoją ofiarę i jednocześnie ją poucza, śpiewane przez Jaggera zdanie – „I wanna change your mind” („chcę zmienić twoje nastawienie”) – nabiera charakteru ironicznego, nasycy się czarnym humorem.

To pierwszy moment przemocy w tym filmie, pierwszy, w którym poznajemy nieobliczalną naturę granego przez Pesciego bohatera. Po tym wybuchu brutalności kamera w zwolnionym tempie pokazuje Sama w oparach papierosowego dymu. Słychać jego wewnętrzny głos, rodzaj komentarza na temat Nickiego: „kiedy ja się zastanawiałem, dlaczego facet powiedział to, co powiedział, Nicky po prostu mu przyłożył”. Wyjątkowo tłem dla tych słów jest niski dźwięk – uzyskany zapewne przez spowolnienie jakiegoś fragmentu muzycznego, który jednak jest niemożliwy do rozszyfrowania. Jak pisze Todd Decker:

rock w wydaniu The Rolling Stones często będzie akompaniował Nicky’emu przez cały film, towarzysząc jego licznym wybuchom agresji. [...] głos Micka Jaggera, wypowiadającego słynny tytuł tuż przed tym, jak ekspozycja nabiera tempa, zapowiada stylistyczne połączenie rock and rolla z przemocą¹³³.

Po chwili cały bar zostaje ukazany w planie ogólnym i dosłownie przez kilka sekund słychać pochodzący z obszaru diegetycznego fragment słynnego przeboju The Rolling Stones (*I Can't Get No*) *Satisfaction*. *Long Long While* to bez wątpienia utwór niediegetyczny, który niemniej przez chwilę – tuż przed atakiem – nosi znamiona muzyki diegetycznej. Z

¹³³ T. Decker, *Filmmaker as DJ...*, op. cit., s. 303.

powodzeniem można by jego źródło odnaleźć w barze. Bo też dopiero późniejsze (*I Can't Get No) Satisfaction* – z pogłosem otoczenia i w dużo gorszej jakości – uświadamia widzowi, że w barze grano jednak inną piosenkę.

(*I Can't Get No) Satisfaction* powraca w *Kasynie* jeszcze trzykrotnie, w dosyć przewrotnym wykonaniu grupy Devo¹³⁴ (w filmie pojawia się jeszcze autorska kompozycja zespołu *Whip it!*). Przewrotnym, ponieważ muzycy Devo zrezygnowali z najbardziej charakterystycznego, wydawałoby się: immanentnego, elementu (*I Can't Get No) Satisfaction*, jakim jest gitarowy riff. Z kolei melodia została zredukowana do swoistej melodeklamacji połączonej z okrzykami.

Utwór wybrzmiewa „na zakładkę” z użytym po raz drugi *Gimme Shelter*, podczas sceny, w której gangsterzy Nicky’ego ostrzeliwiają z broni maszynowej dom policjantów. Powtarzana fraza: „baby, baby, baby...”, niemal idealnie „składa się” rytmicznie z odgłosami wystrzałów. Po krótkiej scenie dialogowej między Nickym a Frankiem powraca (*I Can't Get No) Satisfaction*, przeplatając sekwencję, w której Sam po powrocie do domu zastaje swoją córkę związaną przez Ginger, i następujące potem kłótnie: Sama z Ginger i Ginger z Nickym. Z początku wydaje się, iż utwór podpada pod kategorię diegezy – scena dzieje się w lokalu, Ace dzwoni na swój domowy numer; w momencie, kiedy kamera przenosi się do jego mieszkania, (*I Can't Get No) Satisfaction* zostaje lekko przyciszone, po cięciu zaś, kiedy kamera jest znowu w lokalu, słyszymy utwór w początkowej głośności. Dźwięk dzwoniącego telefonu pojawia się w ujęciach z obu lokacji – choć widzimy na przemian dwie przestrzenie, dźwięk słyszymy synchronicznie z dwóch miejsc naraz.

Później natomiast piosenka jest ewidentnie komentarzem pochodzącym spoza diegezy – kolejne frazy pojawiają się rytmicznie wraz z trzaśnięciem drzwi przez Ginger po kłótni z Samem. (*I Can't Get No) Satisfaction*, w wersji Devo, pojawia się także pod koniec filmu, w momencie, kiedy interesy bohaterów się krzyżują, kiedy dawna przyjaźń nie ma już żadnego znaczenia; słowem, kiedy wszystko, zarówno małżeństwo Sama, jak i organizację Nicky’ego oraz Sama, czeka niechybny koniec. Utwór stanowi zatem powracający w filmie refren, który podpowiada przyczynę owego stanu rzeczy. Jeden wers ze słynnej piosenki The Rolling Stones: „nie mogę zaznać satysfakcji”, tak mocno związany z kulturą rocka XX wieku, można traktować jako podsumowanie działalności bohaterów – jako werbalne streszczenie ich chciwości, ale też żądzy władzy, która sprawiła, że cała operacja zakończyła się fiaskiem.

¹³⁴ Devo – amerykański zespół nowofalowy, powstały w 1973 roku.

Kolejną piosenką The Rolling Stones, która posiada aurę ironicznego komentarza, jest *Sweet Virginia*. To utrzymany w stylu country pogodny utwór z płyty *Exile On Main St.* (ostatnimi laty spopularyzował go na nowo Rian Johnson, umieszczając podczas napisów końcowych kasowego przeboju *Na noże*). Refren piosenki słyszalny jest wraz ze zbliżeniem stóp w skarpetach, wypełniających cały kadr. Scenka, której w całości towarzyszy piosenka The Rolling Stones, obrazuje sytuację, kiedy to mężczyzna w eleganckiej sali kasyna nonszalancko siedzi ze swoimi nogami bez butów na stole do gry, Samowi zaś, zwracającemu mu uwagę, odpowiada w najbardziej nieelegancki sposób. Ace każe ochroniarzom wyrzucić mężczyznę za drzwi, otwierając je jego głową. Godzinę później dzwoni Nicky – jak się okazuje, mężczyzna był jego znajomym. Niemniej, gdy gangster dowiadyuje się, jak jego znajomy zachował się w kasynie, sam okłada go słuchawką po twarzy. Mimo elipsy (*vide* wspomniana godzina między zdarzeniami) piosenka cały czas stanowi dźwiękowe tło sekwencji.

Jedyną piosenkę The Rolling Stones wykorzystaną w *Kasynie*, która nie jest bezpośrednio związana z postacią Nicky'ego, stanowi *Heart Of Stone*. Odślania ona – poniekąd na wzór *Can't You Hear Me Knocking*, gdy mowa o Nickym – *modus operandi* Ginger. Piosenka autorstwa „Glimmer Twins”, nagrana w 1964 roku w Los Angeles, była singlem w USA. Jagger śpiewa ją z perspektywy mężczyzny, który może mieć każdą kobietę; jednak jest ta jedna, której nie potrafi zdobyć, nie potrafi przebić tytułowego „serca z kamienia”. Do filmu trafia początek drugiej zwrotki z wyeksponowanym wersem: „What's different about her? I don't really know” („Co w niej jest innego? Doprawdy, nie wiem”). Fragment ten w wersji studyjnej utworu pojawia się dopiero w 54 sekundzie, niemniej w filmie postarano się, by brzmiał jak początek piosenki. W momencie, kiedy następuje gitarowa solówka w tonacji a-moll, utwór zostaje przyciszony, słychać wówczas narrację Ace'a; kolejny wers, który daje się słyszeć, to wspomniana tytułowa fraza: „heart of stone”.

Sam daje Ginger pieniądze, aby ta poszła do baru po drinka. Jej droga, z akompaniamentem The Rolling Stones w tle, jest pretekstem do kilku retrospekcji, w których widzimy, jak Ginger, ubóstwiana przez gości, porusza się po kasynie, dając napiwki. *Heart Of Stone*, podobnie jak *Sweet Virginia*, pomaga ustrukturyzować tę opowieść. Mimo że piosence towarzyszy retrospekcja, kierunki ruchów kamery stwarzają złudzenie, jakby wszystko działo się w tym samym czasie.

Kasyno jest przepełnione muzyką The Rolling Stones. Słyszymy tu utwory w wersjach studyjnych, koncertowych, a nawet cover. Fragmenty kilkusekundowe i siedmiominutowe,

pochodzące z i spoza świata przedstawionego. Niemal wszystkie utwory The Rolling Stones wykorzystane w *Kasynie* zestawione są z postacią Nicky'ego, odsłaniają jego brutalną naturę, udźwiękawiają momenty ukazanej przemocy, czasami wręcz czyniąc je zabawnymi. Co istotne, kiedy sam bohater cierpi (widzi, jak dawni koledzy katuja jego brata), a potem zostaje zrzucony do grobu, w którym zakopany jest żywcem, nie pojawia się żaden komentarz muzyczny. To strategia, którą Scorsese wykorzystał dużo wcześniej we *Wściekłym byku* – opowieści o mistrzu boksu, który poza ringiem nie potrafił się kontrolować. Sceny na ringu są ograne całą paletą filmowych środków, przemoc domowa zaś ukazana jest w sposób surowy, w statycznych ujęciach bez żadnego komentarza muzycznego.

3.5. Infiltracja

Podjmowane chętnie przez Scorsesego tematy, takie jak zdrada, potrzeba zaufania i poczucie przynależności, w *Infiltracji* (2006) spotykają się z konwencją rozrywkowego kryminału. Porównując *Infiltrację* z omawianymi wyżej *Chłopcami z ferajny* czy *Kasynem*, trudno oprzeć się wrażeniu, że w tym pierwszym filmie akcent został przesunięty z dramatu właśnie na rozrywkę i intrygę kryminalną – *Infiltracja* to gwiazdorsko obsadzony remake hongkońskiego filmu *Infernal Affairs: Piekielna gra* (2002) w reżyserii Andrew Lau i Alana Maka.

Scorsese – pisał Vincent LoBrutto – podszedł do *Infiltracji* bardziej w kluczu gatunkowym niż osobistym, widocznym w przypadku „trylogii gangsterskiej”. Funkcjonował zatem jak jego ulubieni William Wellman i Howard Hawks, ale też linia reżyserów, którzy byli odpowiedzialni za kryminały Warnera. Jak na ironię, *Infiltracja* to film Warner Brothers¹³⁵.

Podstawowa linia fabularna pozostaje praktycznie niezmienna, jest taka jak w *Infernal Affairs*. Oto w szeregach policji karierę robi Collin Sullivan (Matt Damon), w strukturach mafii pojawia się natomiast działający pod przykrywką policjant Bill Costigan (Leonardo DiCaprio). Bohaterowie uwikłani są w szereg przecinających się intryg, między innymi – o czym przez większość czasu nie mają pojęcia – spotykają się z tą samą kobietą, psycholożką Madolyn Madden (Vera Farmiga). Przede wszystkim jednak związani są przez demonicznego Franka Costello (Jack Nicholson) – bossa irlandzkiej mafii w Bostonie, który, jak się okazuje w połowie filmu, był także informatorem FBI.

Podobnie jak w oryginale, film trzyma w napięciu do samego końca. Znacząco przyczynia się do tego niezwykle sprawnie prowadzona narracja. W kluczowych momentach, poprzez montaż równoległy, śledzimy jednocześnie obie historie.

Roger Ebert żartował sobie, że gdyby podszedł do sprawy powierzchowniej, to w swojej recenzji *Infernal Affairs* mógłby pozamieniać imiona i opublikować ją następnie jako tekst o *Infiltracji*¹³⁶. Jednakże dla amerykańskiego widza zasadniczą różnicę stanowiła postać antagonisty. Mimo że twórcy nie przyznawali wprost, iż Frank Costello jest wzorowany na prawdziwym gangsterze (Whitey’u Bulgerze), który był informatorem FBI, to szereg

¹³⁵ V. LoBrutto, *Scorsese: A Biography*, op. cit., s. 384.

¹³⁶ R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, op. cit., s. 256.

podobieństw między filmowym bohaterem a gangsterem jest więcej niż intrygujący. Działający w Bostonie Bulger faktycznie był informatorem FBI, przekazywał służbom informacje przede wszystkim o konkurujących ze sobą gangach. Nawiasem mówiąc, podczas premiery filmu Bulger był wciąż poszukiwany listem gończym, a nagroda za pomoc w jego schwytaniu wynosiła 2 miliony dolarów, co czyniło go drugą najbardziej poszukiwaną osobą po Osامية Bin Ladenie¹³⁷. I to właśnie za sprawą kreacji Nicholsona, który mocno zaangażował się w projekt Scorsesego, *Infiltracja* różni się od filmu hongkońskiego. Pomimo że scenariusz, jako remake, postępuje krok w krok za pierwowzorem, Scorsese i tak zdołał uwidocznić własny charakter pisma, na płaszczyźnie formalnej przede wszystkim za sprawą ścieżki dźwiękowej.

W *Infiltracji* Scorsese połączył muzykę prekompilowaną z muzyką oryginalną, napisaną specjalnie do filmu przez Howarda Shore'a. Być może tego typu rozwiązanie – niespotykane we wcześniej analizowanych filmach – było rezultatem kompromisu z wytwórnią. Jak wspomina sam reżyser, który początkowo był sceptyczny wobec realizacji tego projektu:

W końcu *Infiltracja* udało się tak, jak chciałem. Ale kosztowała strasznie dużo pieniędzy, grały w niej wielkie gwiazdy, musiałem więc bardzo ściśle współpracować z wytwórnią. Robić pokazy, dyskutować, klócić się i tak dalej. [...] Przeworsowaliśmy większość tego, co chcieliśmy, ale pewnych elementów nie udało nam się przewalczyć¹³⁸.

Mimo że akcja filmu rozgrywa się we współczesnym Bostonie, gros wykorzystanej w filmie muzyki prekompilowanej to stare i uznane przeboje takich artystów, jak The Beach Boys, Roger Waters, John Lennon i The Rolling Stones. W rozmowie z Jimem Jarmuschem Scorsese przyznał żartobliwie: „to mój pierwszy film od 20 lat, którego akcja dzieje się współcześnie. Do tego w Bostonie, a nie w Nowym Jorku. Kompletnie się na tym nie znam, nawet nie wiem, jak ludzie się tam ubierają [śmiech]”¹³⁹.

Wyjątkiem gatunkowym na planie muzycznym jest punk-rockowy *I'm Shipping Up to Boston* grupy Dropkick Murphys i rap *Thief's Theme* w wykonaniu rapera pod pseudonimem NAS. Dropkick Murphys to bostoński zespół, łączący punk rocka z wpływami muzyki irlandzkiej – zatem idealnie wpisujący się w opowieść o irlandzkich gangsterach w Bostonie.

¹³⁷ Zob.: *Stranger Than Fiction: The True Story of Whitey Bulger, Southie and „The Departed”* (2007) w reż. Barbary Toennies i Gidion Phillips – krótkometrażowy film dokumentalny, dołączony jako dodatek do płytowej reedycji *Infiltracji*.

¹³⁸ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 341.

¹³⁹ Cytat pochodzi z rozmowy Jima Jarmuscha z Martinem Scorsese, która odbyła się w 2006 roku w ramach sympozjum SilverDocs AFI/Discovery Channel Documentary Festival – *Martin Scorsese: Interviews*, op. cit., s. 195.

Utwór wykorzystano zarówno w filmowym trailerze, jak i podczas czołówki, a w zasadzie podmalowuje planszę tytułową, która pojawia się dopiero po kwadransie ekspozycji, co według Jordana Stokesa przesądza o tym, że niejeden widz mógłby potraktować ten fragment jako główny motyw muzyczny filmu¹⁴⁰.

Thief's Theme („Motyw złodzieja”) wynurza się przez chwilę jako muzyka diegetyczna – utwór słycać w samochodzie podrzędnego gangstera, kuzyna głównego bohatera. Scorsese, nawet decydując się na fragment rapowany, nie zapomina o swoich rockowych inklinacjach; podkład muzyczny oparty jest tutaj na samplach pochodzących z *In-A-Gadda-Da-Vida* grupy Iron Buterfly – przełomowego utworu amerykańskiego rocka późnych lat 60.

Howard Shore, znany kanadyjski kompozytor, który współpracował już z Martinem Scorsese przy *Aviatorze* i *Gangach Nowego Jorku*, napisał do *Infiltracji* w dużej mierze muzykę ilustracyjną, głównie na gitary akustyczne. Do jej wykonania zaprosił George’a Edwarda Smitha (muzycznego kierownika popularnego amerykańskiego programu *Saturday Late Night Show*, który jako muzyk sesyjny współpracował m.in. z Bobem Dylanem, Mickiem Jaggerem czy Davidem Bowiem), klasyczną gitarzystkę Sharon Ibsin, jak też Marca Ribota – czołowego przedstawiciela nowojorskiej awangardy, znanego ze współpracy z Johnem Zornem czy Tomem Waitsem, prowadzącego również działalność solową.

W *Infiltracji*, podobnie jak we wcześniej omawianych *Chłopcach z ferajny*, Scorsese zawarł szereg odniesień do filmowej klasyki. Pojawia się na przykład element stanowiący hołd dla *Człowieka z blizną* (1932) Howarda Hawksa – otóż wszyscy bohaterowie, którzy zostaną zamordowani, ukazani są na tle elementów dekoracji ułożonych w kształt litery „X”. Swoją obecność zaznaczają też filmowe cytaty z *Psychozy* (1960) Alfreda Hitchcocka – kiedy Sullivan bierze prysznic, widzimy kombinację ujęć przypominających początek sekwencji zabójstwa Lili Crane przez Normana Batesa. „Cytowanie” dotyczy także filmografii samego Scorsesego – podczas sceny, która rozpoczyna się w sali kina pornograficznego, Sullivan kadrowany jest w sposób, który przywodzi na myśl przebywającego w podobnej przestrzeni Tralisa Bicklego (Robert De Niro) w *Taksówkarzu*.

W finale otwierającej sekwencji, kiedy kończy się *Gimme Shelter*, Frank Costello przywołuje w obecności młodego Sullivana słowa: „Non serviam” (łac. „Nie będę służył”), na

¹⁴⁰ J. Stokes, *Rock Composition and Recomposition in „The Departed’s” Soundscape*, „Music and the Moving Image” 2013, t. 6, nr 2, s. 7.

co młodzieniec odpowiada: „James Joyce”, wzbudzając podziw starego gangstera. Słowa te przypisuje się Lucyferowi, który miał je rzucić w twarz Bogu, czego wymowną parafrazą zdaje się być jeden z początkowych wersów *Raju utraconego* Johna Milтона: „Lepiej/Panować w Piekło niż sługą być w Niebie” (Księga I: Szatan urągający)¹⁴¹.

Costello bez wątpienia kreowany jest na postać diabelską. Być może cytat był pomysłem samego Nicholsona, który na planie zdjęciowym zwykł podpowiadać niejedno rozwiązanie (w trakcie realizacji jednej ze scen, nie konsultując tego z reżyserem, wyjął pistolet i wymierzył w DiCaprio, chcąc sprowokować jego prawdziwą reakcję). Tak pracę z aktorem wspominał Scorsese: „mówił mi na przykład: »Irlandczycy dali słowa, a Włosi muzykę«. Cytował Joyce’a i Yeatesa”¹⁴².

Początek akcji poprzedza w filmie napis: „kilka lat temu w Bostonie”, po czym następuje sekwencja archiwalnych ujęć z protestów przeciwko wojnie w Wietnamie. Wśród zrealizowanych z ręki materiałów pojawia się zbliżenie mężczyzny, który wyznaje: „zasadziłem w twoim sercu nienawiść”. Niecała minuta *found-footage* stylistycznie i tematycznie odstaje od reszty filmu. W *Infiltracji* nie ma żadnego bezpośredniego nawiązania do otwierającej sekwencji. Słusznie zwraca uwagę Jordan Stokes, że stanowi ona „rodzaj ramy, która kontekstualizuje nadchodzącą rozrywkę”¹⁴³.

Prolog oparty jest na dobrze już znanym połączeniu: to *voice-over* (Franka Costello), przebijające się dźwięki otoczenia i *Gimme Shelter* The Rolling Stones, które stanowi podkład dla niemal całej sekwencji. O ile w *Chłopcach z ferajny* i *Kasynie* wybrzmiewały kulminacyjne fragmenty *Gimme Shelter*, o tyle w *Infiltracji* aż trzykrotnie słyszymy kompozycję od początku. Piosenka zaczyna rozbrzmiewać kilka sekund po rozpoczęciu filmu i jest odtworzona prawie w całości – tylko druga zwrotka i końcówka utworu zostaną zastąpione muzyką oryginalną. To właśnie ścieżka dźwiękowa staje się stałym punktem odniesienia, skutkiem czego dopiero pod koniec całej sekwencji dowiadujemy się, że słuchaczem monologu jest młody Sullivan (Connor Donovan).

Po ujęciu miasta w planie totalnym następuje cięcie – kamera przenosi się do warsztatu Franka Costello, który daje próbkę swego światopoglądu; jest to wersja skrajnego indywidualizmu:

¹⁴¹ J. Milton, *Z Raju utraconego*, tłum. Cz. Miłosz, w: Cz. Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie*, red. M. Heydel, Kraków 2015, s. 69.

¹⁴² R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 332.

¹⁴³ J. Stokes, *Rock Composition and Recomposition in „The Departed’s” Soundscape*, op. cit., s. 12.

I don't want to be a product of my environment. I want my environment to be a product of me. Years ago, we had the church. That was only a way of saying – we had each other. The Knights of Columbus were real head-breakers; true guineas. They took over their piece of the city. Twenty years after an Irishman couldn't get a fucking job, we had the presidency. May he rest in peace. That's what the niggers don't realize. If I got one thing against the black chappies, it's this – no one gives it to you. You have to take it¹⁴⁴.

Monolog przerywa krótka scena. Na początku, wciąż przy akompaniamencie The Rolling Stones, Costello idzie do lokalnego sklepu, aby pobrać haracz; spotyka tu młodego Sullivana i proponuje mu współpracę. Muzyka płynnie przechodzi wówczas w skomponowany przez Howarda Shore'a temat *Departed Tango*.

Warstwę wizualną filmu wypełniają krótkie retrospekcje: najpierw postać Sullivana jako ministranta służącego do mszy, potem scena, w której Costello i Frenchie (Ray Winstone) dokonują egzekucji, strzelając ofierze w tył głowy. Ujęcie trwa zaledwie kilka sekund, a już wiadomo, że grany przez Nicholsona bohater jest zwyrodnialcem. „Patrz, jak śmiesznie upadła” – mówi zaraz po tym, gdy zastrzelił kobietę.

Poza audiosferą i płynnymi ruchami kamery, szczególnie ważną funkcję pełni tu światło – przez cały czas twarz gangstera jest w cieniu. W pełnym świetle pojawia się dopiero pod koniec sceny, kiedy, zbliżając się do młodego Sullivana, bohater stawia mu pytanie: „When I was your age, they would say we could become cops or criminals. When you're facing a loaded gun... what's the difference?”¹⁴⁵ – po czym następuje czytelne przejście do czasów współczesnych: sekwencję kończy zbliżenie twarzy Sullivana, po cięciu montażowym widzimy go – już jako dorosłego (Matt Damon) – w niemal identycznie zakomponowanym kadrze.

Gimme Shelter, jak już wspomniano, przeplata się z *Departed Tango*. To Scorsese miał wybierać fragmenty, w których pojawią się instrumentalne partie muzyczne, Howard Shore zaś dostosowywał tempo i aranżację, aby korespondowały z nastrojem sceny¹⁴⁶. W tym wypadku zabieg był dość karkołomny – połączenie akustycznej gitary z tak charakterystycznym utworem jak *Gimme Shelter* (podkreślmy przy tym fakt różnych tonacji

¹⁴⁴ „Nie chcę być produktem swego środowiska. Chcę, aby moje środowisko było moim produktem. Lata temu mieliśmy Kościół. To był tylko sposób na powiedzenie, że mamy siebie nawzajem. Rycerze Kolumba to byli istni łamacze czaszek. Prawdziwi makaroniarze, przejęli swój kawałek miasta. Dwadzieścia lat po tym, jak Irlandczyk nie mógł dostać pieprzonej pracy, mieliśmy prezydenturę, niech spoczywa w spokoju. Tego właśnie nie rozumiem czarnuchy. I to mi się u nich nie podoba. Nikt ci niczego nie da, trzeba to sobie wziąć samemu”.

¹⁴⁵ „Gdy byłem w twoim wieku, mówili nam, że możemy zostać albo glinami, albo przestępcami. Ale gdy masz przed twarzą naładowaną splotę... to co za różnica, kim jesteś?”

¹⁴⁶ J. Stokes, *Rock Composition and Recomposition in „The Departed's” Soundscape*, op. cit., s. 3.

w obu partiach) nie było ani proste, ani oczywiste. Bez wątpienia rację ma Jordan Stokes, pisząc, że:

przejsie do tanga nie jest całkiem gładkie: chociaż puls podstawowy jest taki sam, rytm lekko się „ślizga”, a zmiana harmoniczna jest dość nagła. Tym niemniej do pewnego stopnia nie słuchamy już więcej muzyki. Skupiamy się raczej na dialogu między szefem mafii Frankiem Costello a podatnym na wpływy, młodym Colinem Sullivanem¹⁴⁷.

Stokes zwraca też uwagę na inny aspekt zagadnienia: przez to, iż wtrącony fragment kończy się akordem septymowym C-dur (z małą tercją), powracające *Gimme Shelter* sprawia wrażenie, że jest jeszcze „wyżej”, podczas gdy pozostaje cały czas w tonacji cis-moll (powraca także, dodajmy dla porządku, dobrze znany z *Chłopców z ferajny* i *Kasyna* kulminacyjny fragment popisu wokalnego Mary Clayton). Gitarowy fragment zamyka też scenę – stanowi tło dla postawionego przez Costello pytania, po czym jest kontynuowany po elipsie, która przenosi akcję do terażniejszości.



Ilustr. 22. *Infiltracja* – monolog Franka Costella, twarz zaciemniona, w tle charakterystyczny znak X

Po raz drugi *Gimme Shelter* – znowu odtwarzane od początku – umuzycznia scenę, w której Madolyn wprowadza się do Sullivan. Bohaterka wchodzi przez drzwi do nowego domu i w całym tego słowa znaczeniu otrzymuje schronienie (ang. „shelter”). Utwór rozbrzmiewa w tle, podczas gdy para się przekomarza – Sullivan nie życzy sobie, aby dom zdobiły zdjęcia partnerki. Kłótnię przerywa dzwonek telefonu; to Costello. *Gimme Shelter*

¹⁴⁷ *Ib.*, s. 14.

odtworzone jest w tym momencie od początku. Trudno posądzić reżysera, znanego z niezwykle sprawnego konstruowania ścieżek dźwiękowych, o przeoczenie powtórzenia. Jednak w przeciwieństwie do chociażby *Monkey Man* w *Chłopcach z ferajny*, kiedy to opisana modyfikacja przynosi konkretny rezultat artystyczny, w *Infiltracji* analizowany fragment (choćby na płaszczyźnie rozwiązań rytmicznych) na tak daleko idące wnioski nie pozwala. Po chwili – podobnie jak na początku filmu – piosenkę The Rolling Stones zastąpi gitarowa muzyka Howarda Shore'a. Różnica względem inicjalnego fragmentu jest taka, że *Gimme Shelter* już nie powróci.

Powrót (i to dwukrotny) w sferze niediegetycznej do wykorzystanej wcześniej piosenki musi nasuwać na myśl moment z prologu, kiedy to młody Sullivan zaczynał współpracę z Costello. Z jednej strony wstęp do *Gimme Shelter* dało się rozpatrywać jako motyw funkcjonujący na podobieństwo muzyki napisanej do filmu – na stałe związany z postacią Franka Costello. Z drugiej natomiast – podobnie jak w *Chłopcach z ferajny* – utwór rozbrzmiewa w momencie, kiedy Costigan oddziela się od „ojca” (mafijnego protektora) i zaczyna nabierać pewności siebie.

To samo wyrafinowanie ujawnia się wraz z wykorzystaniem *Let It Loose*. Jest to spokojna soulowo-gospelowa ballada z płyty *Exile On Main St.*; praktycznie nigdy niewykonywana na koncertach. W *Infiltracji* pojawia się podczas pierwszego spotkania Billy'ego Costigana z Frankiem Costello, które ma miejsce w należącym do gangstera barze. Poprzedza ją gitarowy fragment autorstwa Howarda Shore'a: *Colin*. Muzyka The Rolling Stones zaczyna rozbrzmiewać dokładnie w momencie, w którym w kadrze pojawia się Costello, wcześniej przez chwilę w lokalu panuje cisza. Kolejny raz nie mamy pewności, czy źródła muzyki powinniśmy doszukiwać się w świecie przedstawionym – scena zachowuje jedność czasu i miejsca, nietrudno też założyć, że w barze może być odtwarzana piosenka The Rolling Stones. Z drugiej strony utwór zaczyna i kończy się w bardzo precyzyjnie wyznaczonym montażowo momencie, a jego głośność jest delikatnie modyfikowana.

Costello wraz ze swoim zaufanym „Frenchym” (Ray Winstone) zabierają Costigana na zaplecze, gdzie po krótkiej rozmowie torturują go, uderzając w kontuzjowaną rękę ciężkim butem. Podejrzewają (zresztą słusznie), że Costigan jest policjantem. Łagodna piosenka, podobnie jak *Long Long While* w *Kasynie*, mocno kontrastuje z pokazywaną przemocą. Mimo że odtworzona jest niemal w całości, zrozumiałość słów zagłuszają odgłosy świata przedstawionego i dialogi. Tym niemniej i tutaj tekst utworu zawiera kilka luźnych skojarzeń, które w ironiczny sposób współbrzmiają ze sceną. Piosenka rozpoczyna się od słów „Who's

that woman on your arm? All Dressed up to do you harm?” („Kim jest ta kobieta na twojej ręce? Ubrana, aby cię skrzywdzić”).

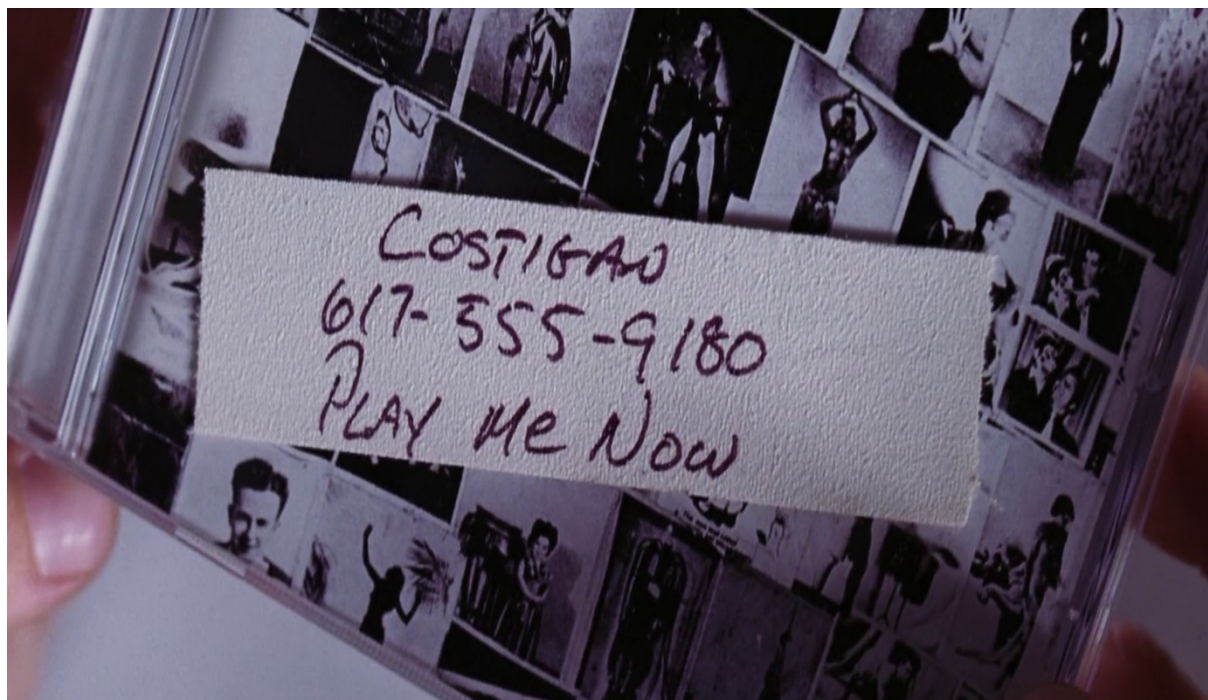
Let it loose odtworzone jest prawie w całości, urywa się wraz z zakończeniem sceny. Piosenka ta funkcjonuje zatem na tych samych zasadach jak *Long Long While, Sweet Virginia* w *Kasynie* czy *Monkey Man* w *Chłopcach z ferajny* – jej tekst przekształca się w rodzaj bezpośredniego komentarza, co rozpatrywane od strony *stricte* muzycznej stanowi audytywny ekwiwalent obrazu filmowego.

Reasumując, piosenki The Rolling Stones w *Infiltracji* związane są z postacią Franka Costello. *Let It Loose* to, jak powiedziano, rodzaj ironicznego komentarza. *Gimme Shelter* z jednej strony staje się muzycznym motywem związanym z relacją Costello i Sullivana, z drugiej łączy filmową historię z prologiem, nadając jej szerszy wymiar społeczny. Jak tłumaczył Scorsese: „Interesuje mnie to, jak żyjemy, jak wygląda nasze życie w tym kraju i jakie są nasze wartości. [...] Na poziomie ulicy w *Infiltracji* nikt nikomu nie może ufać”¹⁴⁸. Ponadto wykorzystanie muzyki The Rolling Stones, w filmie produkowanym przez duże studio funkcjonuje na prawach reżyserskiej sygnatury.

W *Infiltracji* daje się też rozpoznać pewna aluzja skierowana w stronę The Rolling Stones, widoczna w jednym, bardzo krótkim ujęciu. Otóż przesłana przez Costigana płyta CD, z dowodami obciążającymi Sullivana (przypadkowo odnajduje ją Madolyn), zapakowana jest w okładkę płyty *Exile On Main St.*, z której pochodzi wykorzystane w *Infiltracji* *Let It Loose*. Niełatwo to wychwycić: samo zbliżenie na okładkę trwa tylko dwie sekundy, ponadto grafikę przesłania kartka z liścikiem od Costigana.

Jak wiadomo, The Rolling Stones nagrywali ten album poza krajem rodzinnym (przenieśli się do Francji, dokąd uciekli przed wysokimi podatkami), co w pewnym sensie przypomina los Costigana, który pod koniec opowiadanej w filmie historii był już „spalony” jako tajny współpracownik i chciał po prostu zniknąć z systemu. To pierwszy sygnał tak bezpośredniego połączenia The Rolling Stones z bohaterami filmowymi Martina Scorsese.

¹⁴⁸ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy, op. cit.*, s. 327.



Ilustr. 23. *Infiltracja* – zapakowana w okładkę *Exile on Main St.* płyta z obciążającymi dowodami

3.6. *Rolling Stones w blasku światel*

*Daliśmy czadu*¹⁴⁹

– Keith Richards o sfilmowanych przez M. Scorsese koncertach The Rolling Stones

Swoistym zwieńczeniem obecności muzyki The Rolling Stones w kinie Martina Scorsese jest dokument *Rolling Stones w blasku światel* (2008). Muzyka The Rolling Stones, istotne tworzywo dzieł fabularnych Scorsese, tutaj staje się głównym tematem. Trudno o wspomnianym dokumencie pisać inaczej niż w świetle dokonań Scorsese na polu filmu koncertowego. Jak słusznie zauważa Michael Brendan Baker:

wartość filmu [*Rolling Stones w blasku światel*] jako rockumentary przejawia się nie tyle w jego finansowym sukcesie i uznaniu krytyki, ile raczej w pozbawionym ironii, samoświadomym ujęciu konwencji, którą reżyser sam przed laty ustanowił¹⁵⁰.

Martin Scorsese, który dopiero co zrealizował długi i wypełniony informacjami dokument o Bobie Dylanie (*Bez stałego adresu: Bob Dylan* [2005]), świadomy, jak obfita jest filmografia poświęcona The Rolling Stones, zdecydował się skupić przede wszystkim na samej muzyce:

Najlepszym muzycznym filmem koncertowym był dla mnie *Jazz on a Summer's Day* – nakręcony przez Berta Sterna pod koniec lat 50. Oglądałem go dwa czy trzy razy przed nakręceniem dokumentu o The Rolling Stones. Pomyślałem sobie: jak pokażemy The Rolling Stones, skoro wszyscy już ich pokazywali? Nawet Jean-Luc Godard. Postanowiłem więc, że można tylko pokazać ich koncert, trzymać się muzyki i ich występu, tak jak robił to Bert Stern¹⁵¹.

Co ciekawe, entuzjastą *Jazz on a Summer's Day* jest też sam Mick Jagger. Wokalista wspomina o swoich muzycznych korzeniach: „Pamiętam, jak zobaczyłem Chucka Berry’ego w filmie *Jazz On A Summer's Day*, bardzo ważnym filmie – wspaniałym dokumencie o festiwalu jazzowym w Newport, nakręconym przez fotografa mody Berta Sterna”¹⁵².

Rolling Stones w blasku światel zostało zarejestrowane podczas dwóch koncertów The Rolling Stones w Beacon Theater na Broadwayu, jesienią 2006 roku. Dodajmy, że choć sala mogąca pomieścić na trzech poziomach prawie 3000 gości, dla The Rolling Stones musiała

¹⁴⁹ K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, op. cit., s. 545.

¹⁵⁰ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, op. cit., s. 254.

¹⁵¹ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 423.

¹⁵² Według *The Rolling Stones*, op. cit., s. 14.

zdawać się obiektem wyjątkowo kameralnym – zespół od lat gra niemal wyłącznie na dużych stadionach. Koncerty na potrzeby filmu były dodane do trasy koncertowej *A Bigger Bang*, promującej album o tym samym tytule. Dochód z imprezy wsparł charytatywną fundację byłego prezydenta Stanów Zjednoczonych Billa Clintona, który oficjalnie zainaugurował pierwszy występ. Większość utworów, które trafiły do filmu, pochodzi z drugiego dnia – w sali było wówczas mniej notabli¹⁵³, co ośmieliło kamerzystów do swobodniejszej pracy, dynamicznych ujęć z kranów, ale też z samej sceny – czego, swoją drogą, nie mogli uczynić wcześniej realizatorzy *Ostatniego walca*. Postprodukcja filmu, podobnie jak w przypadku filmu osnutego wokół rozpadu The Band, trwała dwa lata.

Repertuar obu koncertów był podobny. Z obszernej dyskografii zespół wybrał zarówno największe przeboje (*Jumpin' Jack Flash*, *Start Me Up*, *Brown Sugar*, *(I Can't Get No) Satisfaction*), jak i utwory wykonywane rzadziej (choćby *Shattered* czy *All Down The Line*). Skoncentrował się jednak przede wszystkim na materiale z lat 60. i 70. – „najmłodsze” piosenki pochodzą z lat 80.

Właściwy koncert poprzedza sekwencja obrazująca przygotowania: zarówno po stronie konstruktorów sceny, ekipy technicznej i muzyków, jak i ekipy filmowej. Treściową osią otwierającego fragmentu są – zainscenizowane lub nie – problemy komunikacyjne na linii Martin Scorsese – Mick Jagger, którzy omawiają plany przez telefon. Sekwencja ma charakter ironiczny. Jagger twierdzi, że układ sceny to pomysł Scorsesego, który utrzymuje z kolei, iż zrobił wszystko tak, jak sobie tego życzył frontman The Rolling Stones. Reżyser czeka też na dokładną rozpiskę piosenek, które zagra zespół. Odpowiedzialny za to zadanie Jagger pracuje niespiesznie i żartuje, że wykona swoją pracę tuż przed koncertem. Scorsese w trakcie zdjęć jest bardzo zafrasowany i pełen emocji, wokalista natomiast zachowuje spokój, często się uśmiecha. Ów kontrast, podobnie jak w fabułach Scorsesego, podkreśla muzyka – Jagger słucha w hotelowym pokoju czy w samolocie utworów Fryderyka Chopina, filmowiec zaś – The Rolling Stones. Sukcesywnie budowane napięcie wzrasta pod koniec sekwencji, kiedy montaż przyśpiesza, a tuż przed rozpoczęciem koncertu do reżyserki wpada mężczyzna z obsługi, dostarczając Scorsesemu – niczym tajny plan rodem z filmu sensacyjnego – oczekiwaną listę piosenek.

Pozwalając zajrzeć kamerze za kulisy pracy zespołu muzycznego i ekipy filmowej, reżyser chce pokazać rolę filmowców jako nie mniej ważnych od muzyków w realizowaniu

¹⁵³ Wśród gości pojawia się były prezydent RP Aleksander Kwaśniewski, który przez kilka sekund widoczny jest na ekranie, gdy Bill Clinton przedstawia go Mickowi Jaggerowi.

całego przedsięwzięcia. Michael Brendan Baker nie bez powodu podkreśla, że Scorsese „odgrywa w filmie rolę samego siebie, która ukazuje jego kunszt i daje możliwość zrozumienia tego, jak bardzo aspekt wizualny jest istotny w prezentacji rockowej muzyki¹⁵⁴”. Wagę wizualnego aspektu podkreśla także realizator dźwięku Bob Clearmountain, który w rozmowie opublikowanej w czasopiśmie „Estrada i Studio” opowiada, że Scorsesemu bardzo zależało na tym, aby miks dźwięku był dopasowany do obrazu: „gdy w jednym z ujęć zobaczymy grającego Keitha, dźwięk jego gitary powinien znaleźć się w środku panoramy¹⁵⁵”.

Ponadto w filmie pojawia się kilka przebitek z prób i statyczne ujęcie w przyspieszonym tempie, ukazujące budowę sceny. Obraz The Rolling Stones, jaki wyłania się z tej sekwencji, Mike Meneghetti nazywa „produktem bezkonkurencyjnego komercyjnego molocha”¹⁵⁶. Amerykański reżyser wspomina, że „kiedy Stonesi jadą w trasę, wiozą ze sobą z miejsca na miejsce całe średniowieczne miasteczko”¹⁵⁷. W pierwszym ujęciu widzimy makietę sceny, którą Mick Jagger porównuje do domku dla lalek. Czyżby reżyser, który od lat fascynuje się muzyką The Rolling Stones, zamierzał ukazać ich jako trybiki w maszynie? A może było to nawiązanie do magicznego teatru z *Wilka stepowego* Hermanna Hessego?

Członkowie zespołu krzątają się po scenie, rzecz można, nieco zagubieni. Dopiero wtedy, gdy w świetle reflektorów wchodzi na scenę, ujawnia się ich prawdziwy charakter. Za kulisami wyglądają jak starsi panowie, w trakcie koncertu rozpiera ich energia. Znakomicie obrazuje to jedno z ostatnich ujęć, podczas którego Richards, schodząc ze sceny, prosi asystenta, aby nałożył nań szlafrok, kuląc się jak zniedołężniały staruszek. Wrażenie na początku filmu potęguje zmiana w obrazie. Po prologu, kręconym z ręki, przy wykorzystaniu cyfrowych kamer o niższej rozdzielczości, obraz – od pierwszych ujęć właściwego koncertu – uderza głębią koloru i precyzją ruchów kamery. Występ rozpoczyna omawiany wcześniej w kontekście *Ulic nędzy* utwór *Jumpin' Jack Flash*¹⁵⁸ i pomimo wszystkich, prawdziwych lub zainscenizowanych, obaw reżysera, „gotowa” kamera od pierwszych dźwięków ukazuje w planie amerykańskim Keitha Richardsa grającego główny riff.

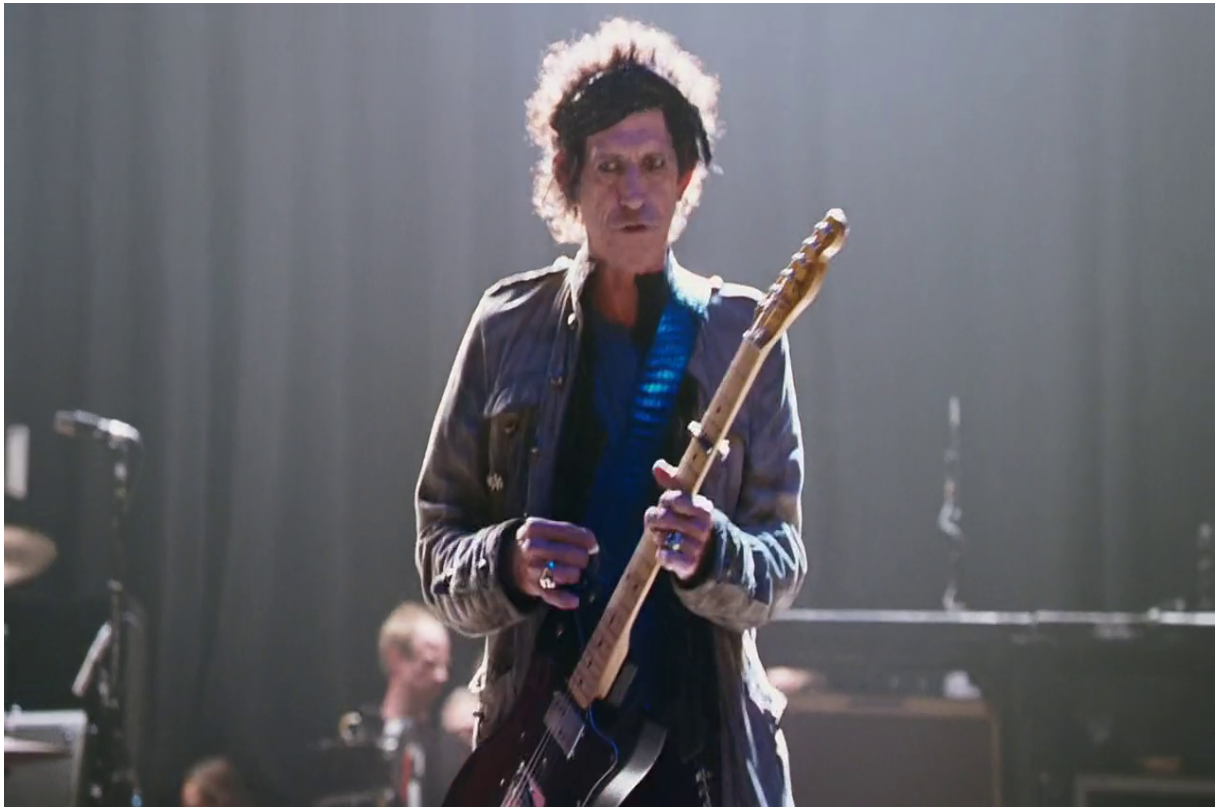
¹⁵⁴ M.B. Baker, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, op. cit., s. 254.

¹⁵⁵ P. Tingen, *Bob Clearmountain: „The Rolling Stones – „Shine A Light”*, „Estrada i Studio” 2009, nr 2 (169), s. 66.

¹⁵⁶ M. Meneghetti, *Martin Scorsese's Documentary Histories: Migrations, Movies, Music*, Nowy Jork – Londyn – Dublin 2021, s. 100.

¹⁵⁷ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, op. cit., s. 348.

¹⁵⁸ Od *Jumpin' Jack Flash* zaczyna się także *Gimme Shelter* (1970) braci Maysles. Według serwisu „setlist.fm” jest to utwór wykonywany przez The Rolling Stones najczęściej. Do 2023 roku zespół zagrał go ponad 1195 razy – zob.: <https://www.setlist.fm/stats/the-rolling-stones-bd6ad22.html>. [dostęp: 07.07.2023].



Ilustr. 24. *Rolling Stones w blasku światel* – Keith Richards gra riff *Jumpin' Jack Flash*

Trwający cztery minuty i siedemnaście sekund przebój ukazany jest w osiemdziesięciu siedmiu ujęciach. Cięcia montażowe znakomicie współgrają z rytmem piosenki, choć bynajmniej nie sprowadza się to do prostych zestawień, w ramach których każde ujęcie odpowiadałoby jednemu wersowi. Dominują półzblżenia i plany amerykańskie, których głównymi bohaterami są Jagger i Richards. Krótkie przebitki ukazujące Ronniego Wooda i Charliego Wattsa dynamizują ich działanie na scenie. Bardzo często pojawia się ruch wewnątrzkadrowy, kamera płynnie porusza się między muzykami. Trzech z nich, czyli Jagger, Richards i Woods, nie wie, co to spoczynek.

Kamera skupia się przede wszystkim na wokalistach: Jaggerze, Richardsie i gościach, Jacku Whicie w *Loving Cup*, Buddym Guyu w *Champagne & Reefer* i Christinie Aguilera w *Live With Me*. Podobnie jak w *Ostatnim walcu*, Scorsese zatroszczył się o zespół znakomitych operatorów. Richard Robertson, stały współpracownik reżysera (robił zdjęcia m.in. do *Kasyna*, *Ciemniej Strony Miasta* [1999] czy *Aviatora* [2004]), był głównym operatorem oraz projektantem oświetlenia. Za kamerami stali m.in. Robert Elswitt (operator Paula Thomasa Andersona; zrealizował z nim takie filmy, jak *Magnolia* [1999] i *Aż poleje się krew* [2007]),

Andrew Lesnie (główny operator trylogii *Władca Pierścieni* w reżyserii Petera Jacksona) i Emmanuel Lubezki – by wymienić jedynie najważniejszych. Do zapisu koncertu wykorzystano łącznie 15 kamer.

Każdy utwór ma swoją odrębną dynamikę, co zostało oddane poprzez pracę kamery i montaż. Balladowe *As Tears Go By* albo blues *Champagne & Reefer* zarejestrowano w długich ujęciach, z bardzo wolnym ruchem kamery. W kontekście bardziej rockowych *Start Me Up* i *She Was Hot* kamera pracuje energiczniej, a montaż jest dużo szybszy. Gdy w *Brown Sugar* zbliża się solo na saksofonie, odjazd kamery połączony jest ze szwenkiem, ukazującym z profilu saksofonistę Bobby'ego Keysa; po cięciu montażowym widzimy jego drugi profil – znać, że ekipa realizatorska dobrze kojarzyła piosenkę i wiedziała, w którym momencie utworu pojawi się partia solowa na saksofonie.

Publiczność, podobnie jak w *Ostatnim Walcu*, pozostawiona jest na marginesie. Mike Meneghetti porównuje scenę do zamkniętej w sobie utopii, zaś będąca po drugiej stronie widownia The Rolling Stones przypomina w jego opinii melanż dłoni, rąk i twarzy¹⁵⁹. Podczas piosenki *Connection* pojawia się ujęcie zza pleców publiczności – w pewnej chwili widać aparat fotograficzny i przez ułamek sekundy w warstwie dźwiękowej można usłyszeć charakterystyczny dźwięk migawki, bez wątplenia dodany w post-produkcji jako żart skierowany do uważnego widza.

Materiały archiwalne stanowią nikły, acz istotny znaczeniowo procent całości dzieła. Przedstawione są w kilku przerwach między piosenkami, w ściśle określonym porządku. Podczas jednej z pierwszych przywołanych wypowiedzi młody Jagger – występujący wówczas dopiero od dwóch lat – przyznaje, że nie wie, jak długo będzie to kontynuował: „na pewno jeszcze przez rok”. Inny materiał ukazuje dużo starszego Jaggera, który odpowiada twierdząco na pytanie, czy będzie wciąż aktywny po sześćdziesiątce. Dodajmy, że podczas kręcenia filmu wokalista miał sześćdziesiąt trzy lata.

W przeciwieństwie do *Ostatniego walca*, w którym Robbie Robertson był zdecydowanie najczęściej wypowiadającym się muzykiem, w *Rolling Stones w blasku światła* akcenty są rozłożone równomiernie pomiędzy wszystkich członków The Rolling Stones. Mocno uwypuklony jest wkład Keitha Richardsa. W tym kontekście ciekawy wydaje się wywiad z gitarzystami. Na pytanie, kto jest lepszym gitarzystą: Richards czy Wood, ten pierwszy odpowiada: „tak naprawdę obydwaj jesteśmy dość przeciętni, ale razem jesteśmy

¹⁵⁹ M. Meneghetti, *Martin Scorsese's Documentary Histories...*, op. cit., s. 96.

lepsi od dziesięciu innych”. W tym stwierdzeniu zdaje się kryć ważny wątek myślenia o kulturze rocka czy po prostu – o muzyce rockowej. Nie chodzi w niej przede wszystkim o wirtuozerię, lecz o charakter relacji między twórcami. W kontekście tej pracy „reguła” ta zdaje się dotyczyć nie tylko samych muzyków, ale też wykracza poza obszar The Rolling Stones – obejmując postać reżysera, Martina Scorsese.

Entuzjastą *Rolling Stones w blasku światła* był Roger Ebert, który stwierdził, że to „być może najbardziej intymny dokument o rock and rollowym koncercie, jaki kiedykolwiek zrealizowano”¹⁶⁰. Krytyk, oczarowany obrazem Scorsese, pisał, że przy The Rolling Stones młode zespoły występujące w *Saturday Night Live* to „szalone marionetki”¹⁶¹. Natomiast Daniel Wyszogrodzki, autor najobszerniejszej polskiej monografii The Rolling Stones, przeciwnie – rozczarowany był samym koncertem i formą grupy.

Problem nie polegał na tym, że film był zły. Niedobra była muzyka, co brutalnie obnażyła ścieżka dźwiękowa. Dwupłytowy soundtrack *Shine A Light* nigdy nie powinien się ukazać. [...] Jagger ma wyraźny problem z głosem, [...] wielokrotnie brzmi jak ktoś inny, co w jego przypadku jest nie do pomyślenia i nigdy wcześniej się nie zdarzyło (np. *Jumpin' Jack Flash*)¹⁶².

Solo Richardsa z *Sympathy for the Devil* Wyszogrodzki nazwał „najgorszym w dyskografii The Rolling Stones”. Ostatecznie konkluduje, że „soundtrack przypomina bootleg”¹⁶³. Na podobne mankamenty narzekał Michael Brendan Baker: „spartaczone teksty i nietrafione dźwięki zostały uwypuklone przez mix, który nienaturalnie rozdziela instrumenty – zwłaszcza gitary Wooda i Richardsa prowadzi do wręcz żenujących momentów”¹⁶⁴. Porównanie do bootlegu i zwrócenie uwagi na nietypowy miks – oba te spostrzeżenia nie są dalekie od prawdy. Realizator nagrania (w cytowanej już rozmowie) podkreśla, że jest ono bardzo wierne i jednocześnie rozwiewa mit, jakoby nagrania koncertowe były rzeczywistym zapisem tego, co zostało utrwalone na żywo:

Nie ma żadnych nakładek poza czterema sekundami solówki Ronniego, którą on sam chciał poprawić. Poprawiałem też kilka szczegółów, jak na przykład akord, który Keith przypadkowo pominął. To naprawdę nic. Nie wiem, czy ludzie zdają sobie sprawę z tego, że muzycy po zarejestrowanym koncercie spędzają miesiące, nagrywając koncert w studiu po raz wtóry. Teraz zestaw sobie z poprawkami naniesionymi na koncert *Shine A Light*. To tylko kosmetyka, estetyzacja...¹⁶⁵.

Na postaci reżysera skupiony jest krótki epilog. Po owacjach, po odbytych koncertach, kamera śledzi Jaggera w czasie jego zejścia ze sceny i kierowania się przez kulisy na ulicę

¹⁶⁰ R. Ebert, *Scorsese by Ebert*, op. cit., s. 260.

¹⁶¹ *Ib.*, s. 262.

¹⁶² D. Wyszogrodzki, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, op. cit., s. 411.

¹⁶³ *Ib.*, s. 411.

¹⁶⁴ M.B. Baker, *Scorsese and the Music Documentary*, op. cit., s. 255.

¹⁶⁵ P. Tingen, *Bob Clearmountain: The Rolling Stones – „Shine A Light”*, op. cit., s. 66.

(*tracking shot* jako żywo przypomina słynne przejście Henry’ego i Karen przez zaplecze i kuchnię do klubu Copacabana w *Chłopcach z ferajny*). W tłumie gapiów widzimy Scorsesego wraz z kolejnym operatorem kamery. Kamera, wciąż w ramach tego samego ujęcia przenika przez drzwi, a Scorsese, który przed sekundami był w środku, już czeka na ulicy i instruuje swego współpracownika, w jaki sposób powinien poprowadzić kamerę. Po chwili, oswobodzona z więzów statywu, unosi się ona wysoko w powietrzu, ukazując światła miasta – to widok Manhattanu w planie totalnym. Górzący nad miastem, nienaturalnie duży Księżyc zostaje poddany animacji i przekształcony w słynne logo The Rolling Stones, zaś w tle i podczas napisów końcowych słychać tytułowy utwór *Shine a Light* z płyty *Exile On Main St.* Ostatni kadr filmu obrazuje zatem dwie pasje Martina Scorsese: muzykę The Rolling Stones i Nowy Jork.



Ilustr. 25. *Rolling Stones w blasku światel* – logotyp The Rolling Stones góruje (zamiast księżyca) nad Nowym Jorkiem

Zakończenie

Alicja Helman, charakteryzując klasyczny film gangsterski, wyraziła pogląd, że film ten przenika wszechobecne poczucie nostalgii – widać w nim – pisze – „[...] najbardziej eskapistyczny rys kina gatunków, wyrażający się tęsknotą za bezpowrotnie minioną przeszłością, mitycznymi »dawnymi dobrymi czasami«, gdy życie wydawało się lepsze, a przyszłość niosła ze sobą nadzieję”¹. To samo można by odnieść do omawianych w trzecim rozdziale dysertacji filmów Martina Scorsese, które pełną garścią czerpią z tradycji kina gangsterskiego, sensacyjnego i kryminalnego². Zarówno *Chłopcy z ferajny* (1990), jak i *Kasyno* (1995) to filmy na wskroś przepełnione tęsknotą za „starymi, dobrymi czasami”. Dość przypomnieć scenę z *Chłopców z ferajny*, w której Henry Hill, stojąc przed swoim nowym domem i prowadząc żywot pogardzanego „fajera”, wspomina nie bez rozgoryczenia, jak to, nie czekając w kolejce, wchodził przed laty do lokalu. Podobny ładunek emocjonalny przynosi ze sobą fragment filmu *Kasyno* (1995), w którym zostaje nam pokazane upadające „stare” Las Vegas oraz powstawanie „nowego” miasta. Wszystko to opatrzone jest komentarzem Sama Rothsteina ironicznie stwierdzającego, że Las Vegas zamieniło się w

¹ A. Helman, *Przemoc i nostalgia w kinie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 18.

² Alicja Helman przyjmowała, że nie traktowała ich jako podgatunków, lecz jako osobne gatunki. Zob: A. Helman, *Filmy kryminalne*, Warszawa 1972, s. 9.

Disneyland³. Albo inny przykład: scena z *Ulic nędzy* (1973), w której pijani młodzieńcy – jak to sami nazywają – słuchają „tylko starych przebojów”.

Nie ulega wątpliwości, że doskonałym środkiem, wykorzystywanym do wywoływania nostalgii w kinie (i w życiu), może być muzyka. Fakt, że Scorsese, jeszcze w *Infiltracji* (2006) bądź też niedawnym *Irlandczyku* (2018), odwołuje się do tych samych, własnych ścieżek dźwiękowych z dobrze znanymi piosenkami, świadczy o jego niesłabnącej fascynacji muzyką lat młodości. Nostalgia zaprawiona są także jego *rockumentaries*. Najbardziej odczuwalna jest ona w *Ostatnim walcu* (1978), który sam jest niczym znak minionych czasów. Nie oznacza to, że późniejsze *rockumentaries* amerykańskiego reżysera już się z tą epoką w dziejach muzyki popularnej pożegnały. Dotyczy to zarówno tych, które omówiono w tej pracy (*Bez stałego adresu: Bob Dylan* [2005]), *George Harrison: Living In The Material World* [2011]), jak i tych najnowszych: *Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese* (2019) i *Personality Crisis: One Night Only* (2022). Wątpliwe byłoby jednak wiązanie tej tendencji z „retromanią”⁴, którą w odniesieniu do współczesnej popkultury wypromował Simon Reynolds. Scorsese bowiem od początku swojej drogi twórczej miał jasno sprecyzowany gust muzyczny, który mocno oddziaływał na formę jego filmów; nie miało to nic wspólnego z modą kulturową albo estetycznym zmysłem środowiskowym. Wręcz przeciwnie, krył się za tym świadomy wybór. Predylekcja do określonego typu muzyki, zaufanie do samego siebie. W rozmowie z Richardem Schickelem Scorsese nie zawahał się przyznać: „Wciąż mam swoje stare płyty. I kolekcję płyt kompaktowych. Czasami słucham muzyki, którą znam jeszcze 1949 roku. Około 1985 roku przestałem słuchać muzyki popowej. Ale wcześniejsze utwory **tworzyły w mojej głowie obrazy** [wyróżnienie – S.B.]. Niektóre z tych obrazów i uczuć – nie wszystkie – mogliśmy

³ Trudno nie zgodzić się z uwagą, którą czyni w przypisie Sławomir Bobowski. Zauważa on, że z naszej, europejskiej perspektywy „[...] znaczące jest, że Scorsese bolejący nad destrukcją dawnego imperium Las Vegas, podkreślając jego naiwno-infantylny image, nie zauważa, że w ogóle upodobanie przybytków uciech i rozrywek do antycznych budowli, do świątyń jest z gruntu niesmaczne i w złym guście”. Zob.: S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wrocław 2005, s. 321.

⁴ Simon Reynolds spopularyzował termin „retromania”, który obejmuje tendencję panującą w popkulturze od początku XXI wieku, polegającą na fascynacji przeszłością, która nie tak dawno przeminęła. Jak pisze on sam: „Pierwsze dziesięć lat XXI wieku stało się nie belką startową do nowych czasów, ale dekadą »Re«. Obecne czasy zdominował przedrostek »re-«: renesans, reedycja, retrospekcja, remake. Niekończący się recykling: każdego roku następowały kolejne rocznice, a towarzyszył im nieuchronny zalew biografii, wspomnień, dokumentów muzycznych, filmów biograficznych i specjalnych rocznicowych wydań pism muzycznych”. Zob.: S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. tłum. F. Łobodziński, Warszawa 2018, s. 9.

wykorzystać w pewnych filmach. Niektóre sceny nagle przypominały mi o utworach, które uważałem za świetne dla filmu”⁵.



Ilustr. 26. Martin Scorsese (w środku) i członkowie zespołu The Rolling Stones

Łatwo to wszystko potwierdzić, jeśli – by sparafrazować Iwonę Sowińską – uważnie „słucha się” filmów Scorsese’go. Podkreślał ów fakt Todd Decker, dostrzegając liczne dysproporcje na korzyść starszej muzyki na ścieżce dźwiękowej *Kasyna* (1995)⁶. I nie chodziło wyłącznie o ujęcie frekwencyjne, lecz raczej o kulturę słuchania muzyki, o przywiązanie do tego, co najgłębiej w Scorsese zakorzenione. W rozmowie z Jimem Jarmuschem, odbytej w 2006 roku, Scorsese ujawnił coś nowego: ze współczesnej muzyki popularnej słucha Arctic Monkeys i Radiohead⁷. Wykonawcy ci, podobnie jak The Rolling Stones, pochodzą z Wielkiej Brytanii. Kariery zrobili w Stanach Zjednoczonych. I pomimo bardzo rozległych terytoriów, które przemierzyli w poszukiwaniu indywidualnego stylu muzycznego (od muzyki elektronicznej, po współpracę z London Contemporary Orchestra w przypadku Radiohead oraz fascynację alternatywnym rockiem i popem, która cechuje Arctic Monkeys) jedno było im wspólne: obydwa zespoły wyrastają z gitarowego, rockowego pnia

⁵ R. Schickel, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. M. Szelichowska, Warszawa 2012, s. 427.

⁶ T. Decker, *The Filmmaker as DJ: Martin Scorsese’s Compiled Score for „Casino” (1995)*, „The Journal of Musicology” 2017, t. 34, nr 2, s. 289.

⁷ *Martin Scorsese: Interviews*, red. R. Ribera, Mississippi 2017, s. 194.

muzycznego. Ten pień był – i jest – także definitywny dla Martina Scorsese. Przeprowadzone analizy ścieżek dźwiękowych jego filmów, fabularnych i dokumentalnych, ujawniły niezwykle ważną okoliczność: otóż muzyka prekompliowana, a w szczególności muzyka The Rolling Stones, zajmuje tutaj miejsce uprzywilejowane. Jest muzycznym zwornikiem dzieła filmowego Martina Scorsese. Pozwala odkryć całe wyrafinowanie konstrukcji filmowych i nadaje im jedyny w swoim rodzaju charakter.

Muzyka The Rolling Stones, mocno upraszczając, oddziałuje tu na kilka różnych sposobów. Przede wszystkim uatrakcyjnia obraz filmowy, czyni go przystępniejszym. Oddaje jego nastrój, tonację i specyfikę. Usprawnia tempo i rytm pracy kamery. Szepia i rozczepia ujęcia, sceny i sekwencje. Bardziej płynne stają się dzięki niej cięcia montażowe. Montaż niewidzialny może być naprawdę niewidzialny. Odnosi się nieodparte wrażenie, jakby muzyka The Rolling Stones została napisana do filmów Scorsese. To rzecz jasna iluzja, ale często pozostaje niezaprzeczalnym faktem, że – przykładowo – wyrafinowana synchronizacja niediegetycznej muzyki z akcją filmową pozwala skomentować niejedno wydarzenie, niejedno zajście. Często dzieje się to w przestrzeni między diegezą a zewnętrznym komentarzem.

Ale muzyka The Rolling Stones czyni znaczenie więcej. Określa mianowicie czas i przestrzeń, nadając im zmienne tu i teraz. Tak jak w filmie historycznym szczególną uwagę poświęca się detalom wiarygodnej inscenizacji, tak i w tym wypadku wymóg odpowiedniego doboru piosenek, dbałość o ich koloryt lokalny, a nade wszystko unikanie wszelkich anachronizmów, jest naczelną regułą Scorsese (dotyczącą nawet piosenek niediegetycznych).

Teksty piosenek, akcentowane są przeważnie w ironiczny sposób (nie ma takiej funkcji muzycznej, której amerykański reżyser by nie wypróbował), przewrotnie odnosząc się do filmowanej rzeczywistości. Wyraźnie widoczne jest to w filmach *Chłopcy z ferajny* (1990) i *Kasyno* (1995), w których pojedyncze wersy przenikają narrację z offu, tworząc semantycznie zupełnie nowe połączenia i jakości. I wreszcie, wybrane przez reżysera piosenki i powracający jak złota nić w kilku filmach utwór *Gimme Shelter* łączą w nierozzerwalną całość „Auteur Music” Scorsese z oryginalną muzyką The Rolling Stones.

Powstały w ten sposób stop filmowej wizualności i audialności pozwala postawić tezę, że czym dla Ennia Morricone była współpraca z Sergio Leone, czym dla Stevena Spielberga kooperacja z Johnem Williamsem, czym dla Federica Felliniego sprzymierzenie twórcze z

Ninem Rotą, czym (to już ostatni przykład) dla Romana Polańskiego szczęśliwe spotkanie z Krzysztofem Komeda-Trzczańskim, tym jest muzyczna interakcja między Martinem Scorsese a zespołem rockowym The Rolling Stones⁸.

Jak ważne w sztukach audiowizualnych, a zwłaszcza w filmie, są takie „szczęśliwe spotkania”, może zaświadczyć niejedno szczere wyznanie po latach. Przykłady same cisną się pod pióro, ale nie warto sięgać po ogólniki, lepiej skorzystać z czegoś bardziej spektakularnego. I sięgnąć po przykłady najnowsze, miast zagłądać w głąb „studni przeszłości”.

W odpowiedzi na pytanie Alessandra De Rosy o to, który ze sposobów pisania muzyki do filmu jest mu najbliższy (do zmontowanego już filmu czy też pisanie przed nakręceniem poszczególnych kadrów, „na etapie rozmów z reżyserem”⁹), Morricone nie miał najmniejszych wątpliwości. Szczęśliwym trafem pozwolił sobie na dłuższe wyjaśnienie:

Jeśli chodzi o filmy Sergia Leone to chyba najsłynniejsza będzie scena przyjazdu Claudii Cardinale [Jill] na stację w *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* [1968].

Cała sekwencja została rozplanowana na podstawie tempa muzycznego. Jill rozumie, że nikt po nią nie przyjechał, patrzy na zegar i... wtedy wchodzi muzyka w formie nuty pedałowej, która wprowadza pierwszą część tematu. W tym momencie Jill idzie do budynku, by uzyskać informacje od kolejarza, podczas gdy kamera podgląda ją od zewnątrz, przez okno. I dopiero teraz rozlega się wokół Eddy Dell’Orso oraz błyskawiczne crescendo waltorni, ciągnących za sobą całą orkiestrę, której towarzyszy panoramiczne, pionowe ujęcie, unoszące się znad okna i ukazujące po chwili przejście Cardinale do miasteczka. Leone zrealizował je za pomocą przewożonej na wózku kamery. Od szczegółu po widok miasteczka, od głosowej solówki po całą orkiestrę. Ale to nie ja wpadłem na pomysł rozpisania muzyki

⁸ Alicja Helman i Andrzej Pitrus mówili wprost o swoich rozumianych parach muzyków i reżyserów, nie zapominając jednocześnie o kompozytorach, którzy w kinie znaleźli drugie życie: „Jeśli chodzi o muzykę oryginalną, to na szczególną uwagę zasługuje pojawienie się kompozytorów stale współpracujących w parze z jednym reżyserem. Lub inaczej – posługiwanie się charakterystyczną muzyką wybranego kompozytora stało się znakiem firmowym wielu twórców. Federico Fellini stale współpracował z Ninem Rotą, Sergio Leone z Enniem Morricone, Peter Greenaway z Michaeliem Nymanem, a Krzysztof Kieślowski ze Zbigniewem Preisnerem. Przez dziesiątki lat pisali dla kina Max Steiner, Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin, Francis Lai, Georges von Parys, Wojciech Kilar i wielu innych”. A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 136. Mając to na uwadze, nie sposób dziś twierdzić, że muzyka filmowa jest ubogą krewną muzyki pisanej wyłącznie dla sal koncertowych. Trudno znaleźć bardziej przekonującą obronę muzyki filmowej od tej, którą wygłosił często krytyczny wobec muzycznego kiczu Roger Scruton, pisząc, co następuje: „Jedno jest pewne – że w czasach współczesnych odnosząca największe sukcesy muzyka filmowa cechuje się niezwykle wysokim poziomem fachowości. Melodia, harmonia, prowadzenie głosów i orkiestracja są tam na najwyższym poziomie. Ścieżka dźwiękowa do *Harry’ego Pottera* Johna Williama i sugestywna muzyka do *Władcy Pierścieni* Howarda Shore’a prezentują mistrzostwo sekwencji harmonicznym, organizację polifoniczną i efekty orkiestrowe, jakie mogłyby być przedmiotem zazdrości dla niejednego kompozytora muzyki symfonicznej. Niektórych umiejętności potrzebnych do pisania muzyki filmowej można się nauczyć, istnieją wręcz szkoły poświęcone temu gatunkowi. Ale w wypadku takich kompozytorów, jak Williams i Shore mamy również do czynienia z oryginalnymi efektami, natarczywymi przebiegami melodycznymi lub quasi-melodycznymi i postmahlerowskim wycuciem granicy, wokół której można balansować, tak aby nie zniweczyć polifonicznej klarowności – wszystko to znamionuje prawdziwego artystę muzyka”. R. Scruton, *Muzyka jest ważna*, tłum. K. Marczak, Kraków 2020, s. 166.

⁹ E. Morricone, *Moje życie, moja muzyka. Autobiografia* [rozmawiał Alessandro De Rosa], Kraków 2018, s. 101.

na podstawie tempa, lecz Sergio dostosował jazdę kamery do mojej muzyki. Dodam tylko, że podczas kręcenia sceny zgrano ruchy kamery z ruchem powozów i osób.

Leone przywiązywał wręcz maniacką wagę do detali¹⁰.

Rezultat artystyczny był do tego stopnia oszałamiający, że nie trzeba było długo czekać na reakcję. Ni stąd, ni zowąd odezwał się do włoskiego reżysera Stanley Kubrick. Koniecznie chciał wiedzieć, jak „kompozytorowi udało się napisać muzykę tak doskonale zsynchronizowaną z elementami kadru i do tego uzyskać tak naturalny efekt”¹¹. Kiedy poznał prawdę, skwitował to jednym: „No tak. Jasne”¹².

Można by powiedzieć: jasne dla tych, którzy wiedzą, bo sami to robili w swoich filmach, ale nie dla laików, a nawet filmoznawców. Dlatego tak ważna jest możliwość zajrzenia za zasłonę i podpatrzenia twórców na planie, równie ważna (dodajmy z potrzeby symetrii), jak ich skłonność do chronienia arkanów uprawianej przez siebie sztuki. Wypowiedzi odautorskie należy sprawdzać, podawać w wątpliwość, ale nigdy nie można ich traktować z nonszalancją. Scorsese wielokrotnie podkreślał, że w jego praktyce filmowej dużo bardziej interesuje go bohater niż sama fabuła. Niepodobna o tym nie pamiętać, badając muzykę w jego filmach. Jednym ze sposobów, w jaki twórca portretuje swoich bohaterów, jest przecież muzyka. Być może nawet najważniejszym. Postaci u Scorsesego nigdy nie są czarno-białe, nigdy nie są charakteryzowane wyłącznie słowami – reżyser z rozmysłem pokazuje bardziej ludzkie oblicze osób, których zwykli byśmy traktować jak wyrzutków, bandytów, pospolitych przestępców¹³.

Jak to było możliwe, że film otworzył muzyce tak szeroko podwoje? Przecież nie jest ona traktowana w nim często na równych prawach z obrazem. Niektórzy reżyserzy najbardziej cenią montaż jako najkreatywniejszy etap pracy nad filmem. Bądź co bądź, film nie daje takich możliwości jak sala koncertowa. Tutaj każdy może przekręcić pokrętło od radia i przerwać nawet najlepsze wykonanie symfonii Gustava Mahlera. Nie powstrzyma go przed tym ani Bernstein, ani Walter.

¹⁰ *Ib.*, s. 102.

¹¹ *Ib.*

¹² *Ib.*

¹³ Bohaterowie Scorsesego – w przeciwieństwie do tych, których znamy ze schematycznych hollywoodzkich produkcji filmowych – rzadko wyciągają lekcje ze swoich doświadczeń. Galeria indywidualu na długo zapada w pamięć: Charlie Cappa, Johnny Boy, Henry Hill, Nicky Santoro, Travis Bickle, Jake LaMotta, Jordan Belfort.

A jednak symbioza twórców filmowych i muzyków jest niezaprzeczalnym faktem. W przeciwnym razie, skąd wzięłaby się ta niezwykła kooperacja wspomnianych duetów? Zdaje się, że odpowiedzi na pytanie „dlaczego” trzeba szukać na głębszym poziomie, nie zapominając przy tym, że każdy film – zanim (i o ile) stanie się sztuką – jest zawsze medium. Inaczej niż inne sztuki, które zawsze potrzebują jakiegoś zapośredniczenia. Film jest medium w dosłownym, a nie metaforycznym znaczeniu tego słowa. I jako medium właśnie zaanektował także muzykę. Werner Faulstich, autor pierwszej w pełni medialnej teorii filmu fabularnego, pisał o tym tak:

W bezpośrednim natarciu muzyki na uczucia powstaje – w każdym razie przynajmniej częściowo – atmosfera akcji, jej emotywna sceneria [emotives Setting]. Dlatego też muzyka jest ważnym nośnikiem wszelkiego dramatyizmu w filmie fabularnym. Przechodząc od muzycznego przedstawienia *live* przez *set music* z płyty aż do *sound tracku*, film podporządkował sobie muzykę i uczynił ją częścią swego języka, w sposób specyficzny przygotował ją dla medium. Muzyka w filmie nie ma własnej wartości – wyizolowana, co najwyżej służy przedstawieniu widzianych kadrów. Harmonia obrazu i muzyki nie jest równoważna. Synchronizacja bardzo szybko przyjęła postać muzyki-dla; wskazuje na to już samo podkładanie muzyki pod film. Dłuższy w filmie, luki w dialogach, beznadziejne napięcie, ubogie w dźwięki ciągi akcji są za pomocą muzyki kompensowane, emocjonalnie preparowane i – by tak rzec – gotowane na miękko. Kompozycja muzyczna w filmie stanowi w większości kompensację – co nie ma bynajmniej negatywnego znaczenia. Kreatywności zostają tu – zupełnie inaczej jak w wypadku medium płyty – w sposób specyficzny dla filmu nałożone kajdany oprawy muzycznej i ilustracyjności. I podobnie jak na przykład dźwięk [Geräusch] należy w kontekście filmu ukształtować z przesadą, nierealistycznie, by wyzwolić uwodzicielską moc realizmu, tak też muzykę, pozbawioną wszelkiego równoważnego partnerstwa z obrazem, trzeba zmusić jako stronniczkę [Steigbügelhalter], by wzięła na siebie odpowiedzialność za znaczenie tego, co wizualne – rezultat jest łatwy do przewidzenia: uczyni to jak zwykle z konieczności przesadnie. Przy tym emocjonalne zaciśnięcie przez muzykę obręczy wokół filmu służy dodatkowo połączeniu pojedynczych obrazów, muzyka tworzy luki semantyczne, które pomagają uzasadnić filmowość następowania po sobie kadrów w kinie fabularnym¹⁴.

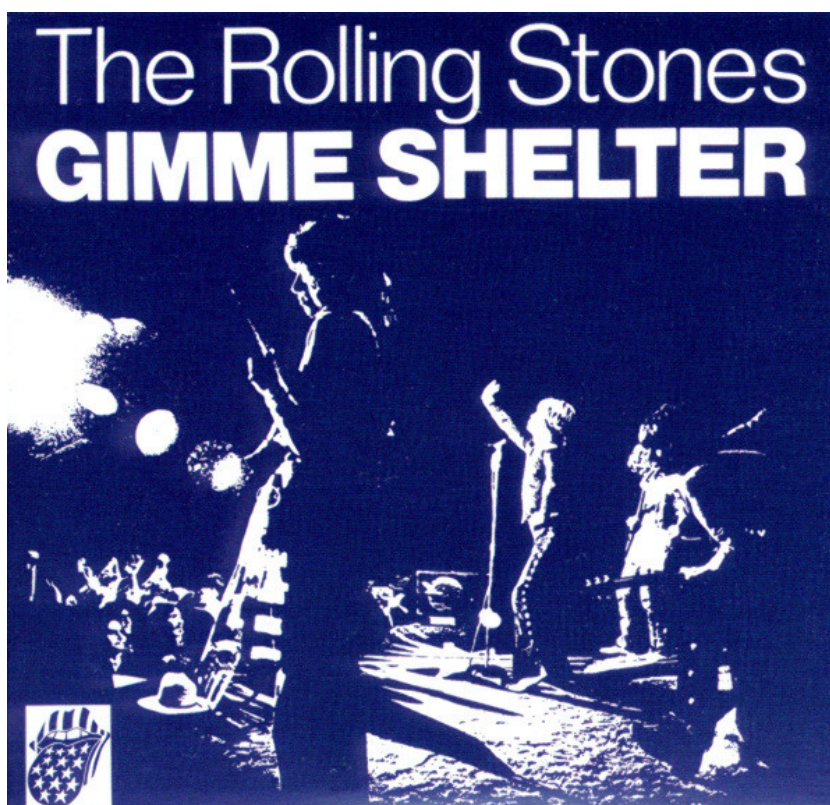
Exemplifikacje tego sposobu myślenia o muzyce w medium filmu możemy odnaleźć w omówionych filmach Scorsesego. W *Ulicach nędzy* (1973) piosenki The Rolling Stones pokazywały różnice między głównymi bohaterami. Kilkanaście taktów *Jumpin' Jack Flash* wraz z ujęciem w zwolnionym tempie stało się portretem granego przez Roberta De Niro bohatera w sposób, który byłby nie do pomyślenia przy wykorzystaniu innych środków filmowych, takich jak *voice-over* lub retrospekcja. Efekt został osiągnięty dopiero po skontrastowaniu drapieżnego rock'n'rolla z balladowym *Tell Me*, które z kolei opisywało Charliego.

Utwory The Rolling Stones w *Chłopcach z ferajny* (1990) towarzyszyły stopniowemu popadaniu głównego bohatera w narkotykowy nałóg, a także ukazywały symboliczne odcięcie się Henry'ego od swego protektora. W *Kasynie* (1995) były związane przede wszystkim z

¹⁴ W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954)* Byrona Haskina, tłum. K. Kozłowski, M. Kasprzyk, przedmowa K. Kozłowski, Poznań 2017, s. 59.

okrucieństwem Nicky'ego Santoro, w *Infiltracji* (2006) zaś uwypuklały demoniczny charakter Franka Costello.

Z obszernej dyskografii The Rolling Stones Martin Scorsese wybierał zarówno największe przeboje, jak i utwory mniej znane. Wykorzystując tak popularne piosenki jak (*I Can't Get No*) *Satisfaction* lub *Gimme Shelter*, w oczywisty sposób odwoływał się do wiedzy odbiorcy; wszak są to utwory bardzo mocno zakorzenione w popkulturze. Powracający w kilku momentach refren „I can't get no satisfaction” w nienachalny sposób okazuje się kluczem do interpretacji *Kasyna* (1995), filmu o upadku spowodowanym pychą i chciwością.



Ilustr. 27. Okładka płyty cd (2009, wyd. nieoficjalne) z zapisem koncertu The Rolling Stones w Altamont

Bez wątpienia najistotniejszym utworem The Rolling Stones w filmach Scorsese jest wielokrotnie już wspomniany *Gimme Shelter*. Utwór pojawia się aż pięciokrotnie (raz w *Chłopcach z ferajny* (1990) i dwukrotnie w *Kasynie* (1995) i *Infiltracji* (2006)). Trudno posądzać tak wielkiego autodydakty muzycznego jak Scorsese o brak inwencji lub inspiracji. Wykorzystanie w trzech filmach tej samej piosenki (kilkukrotnie, w różnych wykonaniach) jest wyraźną wskazówką dla widza. Ma mu uświadomić znaczenie The Rolling Stones dla twórcy *Wyspy tajemnic* (2010), filmu, w którym z kolei w niezwykle wyrafinowany sposób wykorzystał on przy współpracy Robbiego Robertsona współczesną muzykę klasyczną.

Rację trzeba przyznać Amandzie Howell, która przekonuje, że w powrotach do *Gimme Shelter* ujawnia się swoista gra z szeroko rozpowszechnionym rozumieniem lat 60., „[...] jako czasami szans, nadziei i strat. *Gimme Shelter* pozwala ożywić echa przeszłości – przeszłości widzów, przeszłości Scorsesego, przeszłości Ameryki, i to w chwili, gdy utwór wskazuje na krótkowzroczność postaci [filmowych], które próbują wymyślić siebie na nowo; czyniąc to, jedynie potwierdzają peryferyjność własnego świata i mankamenty własnego rozumowania”¹⁵. W każdym z filmów amerykańskiego reżysera *Gimme Shelter* pojawia się najczęściej w sytuacjach granicznych, mogących zaważyć na być albo nie być: jak w *Infiltracji*, gdy ktoś odłącza się od grupy, zdradza najbliższych kolegów, wybiera współpracę ze śmiertelnym wrogiem. Utwór ten jest filarem filmowego świata Martina Scorsese, kamieniem milowym jego „Auteur Music”.

¹⁵ A. Howell, *Apocalypse Rock and the Auteur Mélomane: The Stones’ „Gimme Shelter” Martin Scorsese’s Musical Signature, in Context*, „Rock Music Studies” 2015, t. 2, nr 3, s. 292.

Spis ilustracji

- Ilustr. 1. The Beatles w filmie *Noc po ciężkim dniu* – [18]
- Ilustr. 2. *T.A.M.I. Show* – plakat filmowy – [24]
- Ilustr. 3. Allen Ginsberg (z lewej) i Bob Dylan w ujęciu rozpoczynającym film *Dont Look Back* – [28]
- Ilustr. 4. *Kto puka do moich drzwi* – na pierwszym planie figurka Najświętszej Marii Panny, w odbiciu lustra kobieta przygotowująca posiłek – [44]
- Ilustr. 5. *Kto puka do moich drzwi* – J.R. rzucający talię kart w kierunku prostytutki – [48]
- Ilustr. 6. *Kto puka do moich drzwi* – J.R. całuje krucyfiks, po czym krwawi z ust – [55]
- Ilustr. 7. *Split screen* w filmie *Woodstock* – [60]
- Ilustr. 8. Plansza początkowa z filmu *Ostatni walc* – [64]
- Ilustr. 9. Przykład napisu początkowego w filmie *Ostatni walc* – [66]
- Ilustr. 10. *Ostatni walc* – zbliżenie na Erica Claptona w chwili, gdy odpina mu się pasek od gitary – [68]
- Ilustr. 11. *Ostatni walc* – występ Emmylou Harris w „sound stage” studia MGM, w tle wcześniej niewidoczne reflektory i słuchacze – [70]
- Ilustr. 12. *Bez stałego adresu: Bob Dylan* – Bob Dylan w rozmowie z Jeffem Rosenem – [78]
- Ilustr. 13. *George Harrison: Living In The Material World* – George Harrison wśród tulipanów – [80]
- Ilustr. 14. *George Harrison: Living In The Material World* – rozmowa z braćmi muzyka – [81]

- Ilustr. 15. Martin Scorsese jako rozmówca w filmie dokumentalnym *The Rolling Stones in Exile* – [84]
- Ilustr. 16. *Ulice nędzy* – Charlie wchodzi do baru przy akompaniamencie *Tell Me* The Rolling Stones – [102]
- Ilustr. 17. *Ulice nędzy* – wejście Johnny’ego Boya do baru w takt *Jumpin’ Jack Flash* – [104]
- Ilustr. 18. *Chłopcy z ferajny* – Henry i Sandy porcejują kokainę, w tle wybrzmiewa *Gimme Shelter* – [116]
- Ilustr. 19. *Chłopcy z ferajny* – Henry przygotowuje się do przemytu, w tle utwór *Monkey Man* – [118]
- Ilustr. 20. *Kasyno* – trzy ujęcia z jazdy kamery wzdłuż Gold Rush; niżej: zapis nutowy riffu *Can’t You Hear Me Knocking?* – [128]
- Ilustr. 21. *Kasyno* – wybuch samochodu (do wtóru popisu wokalnego w utworze *Gimme Shelter*) – [130]
- Ilustr. 22. *Infiltracja* – monolog Franka Costella, twarz zaciemniona, w tle charakterystyczny znak X – [140]
- Ilustr. 23. *Infiltracja* – zapakowana w okładkę *Exile on Main St.* płyta z obciążającymi dowodami – [143]
- Ilustr. 24. *Rolling Stones w blasku świateł* – Keith Richards gra riff *Jumpin’ Jack Flash* – [147]
- Ilustr. 25. *Rolling Stones w blasku świateł* – logotyp The Rolling Stones góruje (zamiast księżycy) nad Nowym Jorkiem – [150]
- Ilustr. 26. Martin Scorsese (w środku) i członkowie zespołu The Rolling Stones – [153]
- Ilustr. 27. Okładka płyty cd (2009, wyd. nieoficjalne) z zapisem koncertu The Rolling Stones w Altamont – [158]

Filmografia

Filmy fabularne

1969

Kto puka do moich drzwi (Who's That Knocking at My Door)

Reżyseria i scenariusz: Martin Scorsese

Zdjęcia: Michael Wadleigh, Richard H. Coll

Montaż: Thelma Schoonmaker

Produkcja: Joseph Weill, Betzi Manoogian, Haig Manoogian

Piosenki: *Jenny Take a Ride* (Mitch Ryder & The Detroit Wheels); *The Closer You Are* (The Channels); *I've Had It* (The Balnotes); *El Watusi* (Ray Barretto); *Don't Ask Me to Be Lonely* (The Dubs); *Shotgun* (Jr. Walker and the All Stars); *The End* (The Doors); *Ain't That Just Like Me* (The Searchers); *Who's That Knocking?* (The Genies); *The Plea* (The Chantels)

Obsada: Harvey Keitel (J.R.), Zina Bethune (Dziewczyna), Lennard Kuras (Joey), Michael Scala (Sally GaGa) i inni

90 min.

1973

Ulice nędzy (Mean Streets)

Reżyseria: Martin Scorsese

Scenariusz: Martin Scorsese, Mardik Martin

Zdjęcia: Kent Wakeford

Montaż: Sidney Levin

Produkcja: Jonathan T. Taplin

Wydawnictwo: Warner Brothers

Piosenki: *Jumpin' Jack Flash, Tell Me* (The Rolling Stones); *I Love You So* (The Chantels); *Addio Sogni di Gloria* (Giuseppe Di Stefano); *Maruzzella, Scapricciatiello* (Renato Carosone); *Please Mr. Postman* (The Marvelettes); *Hideaway, I Looked Away* (Eric Clapton); *Desiree* (The Charts); *Rubber Biscuit* (The Chips); *Pledging My Love* (Johnny Ace); *Ritmo sabroso* (Ray Barretto); *You* (The Aquatones); *Ship of Love* (The Nutmegs); *Florence* (The Paragons); *Malafemmina* (Jimmy Roselli); *Those Oldies But Goodies* (Little Caesar and The Romans); *I Met Him On a Sunday* (The Shirelles); *Be My Baby* (The Ronettes); *Mickey's Monkey* (The Miracles)

Obsada: Harvey Keitel (Charlie), Robert De Niro (Johnny Boy), David Proval (Tony), Amy Robinson (Teresa), Richard Romanus (Michael), Cesare Danova (Giovanni), George Memmoli (Joey Catucci), Victor Argo (Mario), Lenny Scaletta (Jimmi), Murray Moston (Oscar) i inni

110 min.

1990

Chłopcy z ferajny (GoodFellas)

Reżyseria: Martin Scorsese

Scenariusz: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese (na podstawie książki *Wiseguy* Nicholasa Pileggiego)

Zdjęcia: Michael Ballhaus

Montaż: Thelma Schoonmaker

Produkcja: Irwin Winkler

Wytwórnia: Warner Brothers

Piosenki: *Rags To Riches*, *The Boulevard of Broken Dreams* (Tony Bennett); *Can't We Be Sweethearts* (The Clefstones); *Heart of Stone* (Otis Williams and the Charms); *Sincerely* (The Moonglows); *Firenze Sogna* (Giuseppe Di Stefano); *Firenze Sogna, Parlami d'amore Mariu* (Giuseppe Di Stefano); *Speedoo* (The Cadillacs); *Stardust* (Billy Ward and His Dominoes); *This World We Love In* (Il Cielo In Una Stanza) (Mina); *Playboy* (The Marvelettes); *It's Not for Me to Say* (Johnny Mathis); *Then He Kissed Me* (The Crystals); *Look in My Eyes* (The Chantels); *Roses Are Red* (Bobby Vinton); *Life Is But a Dream* (The Harptones); *Leader of the Pack* (The Shangri-Las); *Toot, Toot, Tootsie Goodbye*, *Happy Birthday To You*, *Ain't That A Kick In the Head* (Dean Martin); *Atlantis* (Donovan); *Pretend You Don't See Her* (Jerry Vale); *Baby I Love You* (Aretha Franklin); *Beyond the Sea* (Bobby Darin); *Gimme Shelter*, *Monkey Man*, *Memo From Turner* (The Rolling Stones); *Frosty the Snowman* (The Ronettes); *Christmas (Baby Please Come Home)* (Darlene Love); *Unchained Melody* (Vito and The Salutations); *What Is Life* (George Harrison); *Mannish Boy* (Muddy Waters); *My Way* (Sid Vicious)

Obsada: Ray Liotta (Henry Hill) Robert De Niro (James Conway), Lorraine Bracco (Karen Hill), Joe Pesci (Tommy DeVito), Paul Sorvino (Paulie Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony Darrow (Sonny Bunz), Mike Starr (Frenchy), Frank Vincent (Billy Batts), Chuck Low (Morrie Kessler), Frank Dileo (Tuddy Cicero), Debi Mazar (Sandy), Catherine Scorsese (matka Tommy'ego), Charles Scorsese (Vinnie), Margo Winkler (Belle Kessler), Welker White (Louis Bird), Julie Garfield (Mickey Conway), Christopher Serrone (Henry jako chłopiec) i inni

146 min.

1995

Kasyno (Casino)

Reżyseria: Martin Scorsese

Scenariusz: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese (na podstawie książki *Casino: Love and Honor in Las Vegas* Nicholasa Pileggiego)

Zdjęcia: Robert Richardson

Montaż: Thelma Schoonmaker

Wydawnictwo: Universal Pictures

Produkcja: Barbara De Fina

Muzyka: finałowy chór z *Pasji wg świętego Mateusza* J. S. Bacha; preludium z *Tako rzecze Zaratustra* R. Wagnera; *Lot trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa; *Theme de Camille* z *Le Mepris* Georges'a Delerue

Piosenki: *Angelina, Zooma Zooma, Sing, Sing, Sing (with a Swing), Basin Street Blues/When Its Sleepy Time Down South* (Louis Prima); *Moonglow/ Love Theme from "Picnic"; You're Nobody (Till Somebody Loves You)* (Dean Martin); *'7-II (aka Mambo #5)* (The Gone With the Wind Stars); *Hoochie Coochie Man* (Willie Dixon); *Fa-Fa-Fa-Fa-Fa (Sad Song)* (Otis Redding); *Long Long While, (I Can't Get No) Satisfaction, Heart of Stone, Sweet Virginia, Can't You Hear Me Knocking, Gimme Shelter* (The Rolling Stones); *Compared to What* (Les McCann & Eddie Harris); *'Slippin' and 'Slidin'* (Little Richard); *Love is Strange* (Mickey & Sylvia); *Love Is the Drug* (Roxy Music); *Nel Blu Dipinto Di Blu (Volare)* (Domenico Modugno); *Takes Two to Tango* (Ray Charles and Betty Carter); *How High the Moon* (Les Paul and Mary Ford); *Happy Birthday To You, Unforgettable, What a Difference a Day Makes* (Dinah Washington); *Working in the Coal Mine* (Lee Dorsey); *Stardust, I'll Take You There* (The Staple Singers); *Love Me the Way I Love You* (Jerry Vale); *Let's Start All Over Again* (The Paragons); *Stella By Starlight* (Ray Charles); *Boogaloo Down Broadway* (The Fantastic Johnny C.); *Sweet Dreams* (Emmylou Harris); *Toad, Those Were The Days* (Cream); *Hurt, The Glory of Love* (The Velvetones); *Nights in White Satin* (The Moody Blues); *Walk on the Wild Side* (Jimmy Smith); *I'll Walk Alone* (Don Cornell); *That's the way I like it, Venus, Gone* (B.B. King); *I'm confessin' (That I love you)* (Louis Prima and Keely Smith); *Who can I turn to (When Nobody Needs Me)* (Tony Bennett); *The House of The Rising Sun* (The Animals); *Harbour Lights* (The Platters); *Stardust* (Hoagy Carmichael)

Obsada: Robert De Niro (Sam „Ace” Rothstein), Joe Pesci (Nicky Santoro), Sharon Stone (Ginger McKenna), Don Rickles (Billy Sherbert), Kevin Pollack (Philip Green), James Woods (Lester Diamond), Frank Vincent (Franky Marino), Alan King (Andy Stone), L.Q. Jones (Pat Webb), Dick Smothers (Senator), John Bloom (Don Ward), Pasquale Cajano (Remo Gaggi), Melissa Prophet (Jennifer Santoro), Bill Allison (John Nance), Vinny Vella (Artie Piscano), Oscar Goodman (Oscar Goodman) i inni

177 min.

2006

Infiltracja (The Departed)

Reżyseria: Martin Scorsese

Scenariusz: William Monahan

Zdjęcia: Michael Ballhaus

Montaż: Thelma Schoonmaker

Muzyka: Howard Shore

Produkcja: zbiorowa (m.in. Martin Scorsese)

Wydawnictwo: Warner Bros., Vertigo Entertainment, Initial Entertainment Group (IEG), Plan B Entertainment

Piosenki: *Gimme Shelter, Let it Loose* (The Rolling Stones); *Minstrel Boy* (N.Y.P.D. Emerald Society Pipes and Drums); *Scotland the Brave* (N.Y.P.D. Emerald Society Pipes and Drums); *I'm Shipping Up to Boston* (Dropkick Murphys); *One Way Out* (The Allman Brothers Band); *Nobody But Me* (The Human Beinz); *Sweet Dreams* (Patsy Cline); *Well, Well, Well* (John Lennon); *Bang Bang* (Joe Cuba); *Sail On, Sailor* (The Beach Boys); *Baby Blue* (Badfinger)

Obsada: Leonardo DiCaprio (Billy Costigan), Matt Damon (Colin Sullivan), Jack Nicholson (Frank Costello), Martin Sheen (Queenan), Vera Farminga (Madeleine), Mark Wahlberg (Dognam), Anthony Andersen (Bron), Ray Wistowe (Mr. French) i inni

92 min.

Filmy dokumentalne

1970

Woodstock

Reżyseria: Michael Wadleigh

Zdjęcia: Richard Pearce, David Myers, Don Lenzer, Michael Wadleigh, Al Wertheimer, Malcolm Hart, Michael Margetts

Montaż: Michael Wadleigh, Martin Scorsese, Stan Warnow, Yeu-Bun Yee, Jere Huggins, Thelma Schoonmaker

Produkcja: Bob Maurice, Dale Bell

185 min.

1978

Ostatni walc (The Last Waltz)

Reżyseria: Martin Scorsese

Zdjęcia: Michael Chapman

Montaż: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee

Produkcja: Robbie Robertson, Jonathan Taplin, Bill Graham

116 min.

2005

Bez stałego adresu: Bob Dylan (No Direction Home: Bob Dylan)

Reżyseria: Martin Scorsese

Zdjęcia: Mustapha Barat

Montaż: David Tedeschi

Produkcja: Jody Allen, Paul G. Allen, Margaret Bodde

208 min.

2008

Rolling Stones w blasku światel (The Rolling Stones: Shine a Light)

Reżyseria: Martin Scorsese

Zdjęcia: Robert Richardson, Declan Quinn, Anastas N. Michos, Tony C. Jannelli, Robert Elswit, Stuart Dryburgh, Mitchell Amundsen, Albert Maysles, Emmanuel Lubezki, Andrew Lesnie, Ellen Kuras

Montaż: David Tedeschi

Produkcja: Steve Bing, Michael Cohl, Victoria Pearman, Zane Weiner

122 min.

2011

George Harrison (George Harrison: Living in the Material World)

Reżyseria: Martin Scorsese

Zdjęcia: Robert Richardson, Martin Kenzie

Montaż: David Tedeschi

Produkcja: Martin Scorsese, Nigel Sinclair, Olivia Harrison

208 min.

2019

Rolling Thunder Revue: Opowieść o Bobie Dylanie od Martina Scorsese (Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese)

Reżyseria: Martin Scorsese

Zdjęcia: Paul Goldsmith, Ellen Kuras

Montaż: David Tedeschi, Damian Rodriguez

Produkcja: Margaret Bodde, Jeff Rosen

142 min.

Bibliografia

- A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oksford – Chichester 2015.
- Adorno Theodor W., Eisler Hans, *Komposition für den Film*, Darmstadt 1998.
- Lord Albert B., *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.
- Baker Michael Brendan, *Martin Scorsese and the Music Documentary*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oksford – Chichester 2015.
- Baker Michael Brendan, *Notes on the Rockumentary Renaissance*, „Cinephile” 2014, t. 10, nr 1.
- Baker Michael Brendan, *Rockumentary: Style Performance & Sound in a Documentary Genre*, Montréal 2011 [maszynopis rozprawy doktorskiej].
- Ballhaus Michael, *Das fliegende Auge. Michael Ballhaus im Gespräch mit Tom Tykwer*, Berlin 2002.
- Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert, Berkeley – Los Angeles – Londyn 2007.
- Beck Jay, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick – New Jersey – Londyn 2016.
- Bernatowicz Wojciech, *O specyficie musicalu rockowego*, „Kultura Współczesna” [Antropologia rocka] 2021, nr 2.
- Bienk Alice, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg 2008.
- Bobowski Sławomir, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wrocław 2007.
- Bockris Victor, *Keith Richards. Niezniszczalny*, tłum. M. Machała, Czerwonak 2015.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art / Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.

- Borges Jorge Luis, *O ścisłości w nauce*, w: *Powszechna historia nikczemności*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, St. Zembrzuski, Warszawa 1976.
- Brzostek Dariusz, *Entomologia rock and rolla. Owady i rewolucja elektroniczna w muzyce popularnej*, „Kultura Współczesna” [Antropologia rocka] 2021, nr 2.
- Casillo Robert, *Gangster Priest. The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, Toronto – Buffalo – Londyn 2006.
- Castaldo Gino, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, tłum. J. Uszański, Kraków 1997.
- Cavaluzzi Anthony D., *Music as Cultural Signifier of Italian/American Life in „Who’s that knocking at My Door” and „Mean Streets”*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oksford – Chichester 2015.
- Chandler Raymond, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, w: *Mówi Chandler*, tłum. E. Burdewicz, przedmowa K. Mętrak, Warszawa 1983.
- Cegielska Iwona, *George Harrison: Living in The Material World*, „Kino” 2016, nr 12.
- Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, red. J. Hubbert, Berkeley – Los Angeles – Londyn 2011.
- Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012.
- Christie Ian, *Martin Scorsese’s Testament*, w: *Martin Scorsese: Interviews*, red. R. Ribera, Mississippi 2017.
- Cohen Thomas F., *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, Londyn – Nowy Jork 2012.
- Coehn Rich, *To tylko rock’n’roll. Zawsze The Rolling Stones*, tłum. A. Stachowski, Poznań 2022.
- Cooke Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge 2008.
- Cutler Chris, *O muzyce popularnej*, tłum. I. Socha, Kraków 1999.
- Dahlhuas Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992.
- Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, red. J. Kloppenburg, Laaber 2012.
- Decker Todd, *The Filmmaker as DJ: Martin Scorsese’s Compiled Score for „Casino” (1995)*, „The Journal of Musicology” 2017, t. 34, nr 2.

- Decurtis Anthony, *Martin Scorsese: A Rolling Stone Interview*, źródło: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/martin-scorsese-the-rolling-stone-interview-192568/4/>.
- Domalewski Adam, *Queer Queen – Bohemian Rhapsody jako utwór coming outowy*, w: *Kultura rocka*, t. 1: *Twórcy, tematy, motywy*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019.
- Donnelly Kevin J., *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*, Nowy Jork et al. 2015.
- Donnelly Kevin J., *Visualizing Live Albums: Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s*, w: *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. B. Halligan, E. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, Nowy Jork – Londyn 2013.
- Dylan Bob, *Kroniki. Tom I*, tłum. M. Szuster, posłowie [Dylan] A. Stasiuk, Wołowiec 2014.
- Ebert Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago – Londyn 2008.
- Huck Olivier, *Offene und geschlossene Form in der Filmmusik*, w: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, red. V. Piel, K. Holtsträter, O. Huck, Hildesheim – Zurych – Nowy Jork 2008.
- Faulstich Werner, *Aufschwung und Höhepunkt der Rockkultur: Musik, Medien, Werte*, w: *Die Kultur der 60er Jahre*, red. W. Faulstich, Monachium 2003.
- Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2002.
- Faulstich Werner, *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte*, t. 1: *Vom Rock'n'Roll bis Bob Dylan (1955-1963)*, Gelsenkirchen-Buer 1983.
- Faulstich Werner, *Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte*, t. 2: *Rock als „way of life” (1964-1971)*, Gelsenkirchen-Buer 1985.
- Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, red. V. Piel, K. Holtsträter, O. Huck, Hildesheim – Zurych – Nowy Jork 2008.
- „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386).
- Frith Simon, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
- Frith Simon, *The Popular Music Industry*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. S. Frith, W. Straw, J. Street, Cambridge et al. 2001.
- Frith Simon, *Towards an Aesthetic of Popular Music*, w: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge 1987.

- Garbowski Christopher, *The Catholic Imagination in Martin Scorsese's „The Last Waltz”*, „Journal of Religion and Film” 2001, t. 5, nr 2; źródło: <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1782&context=jrf>
- Godsall Jonathan, „*Cape Fear*”: *Remaking a Film Score*, „The Soundtrack” 2011, t. 4, nr 2.
- Godsall Jonathan, *Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015.
- Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londyn – Bloomington – Indianapolis 1987.
- Gorbman Claudia, „*Auteur Music*”, w: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert, Londyn 2007.
- Gracyk Theodore, *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Filadelfia 2001.
- Gracyk Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*, Durham – Londyn 1996.
- Grist Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977: Authorship and Context*, Londyn – Nowy Jork 2000.
- Grist Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1978-1999: Authorship and Context II*, Londyn 2013.
- Grochowski Thomas, *The Beginning of the Beginning of the End of the Beginning: „The Last Waltz” and/as Adaptation*, „Literature/Film Quarterly”; źródło: https://lfq.salisbury.edu/issues/47_3/the_beginning_of_the_end_of_the_beginning_the_last_waltz_adaptation.html.
- Hardeman Simon, *Satanism and The Rolling Stones: 50 Years of „Sympathy for the Devil”*; źródło: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/rolling-stones-sympathy-for-the-devil-mick-jagger-anniversary-satanism-a8668551.html>
- Harrison Olivia, *George Harrison: Living in the Material World*, red. M. Holborn, Nowy Jork 2011.
- Heldt Guido, *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*, Bristol – Chicago 2013.
- Helman Alicja, *Dźwięczący ekran*, Warszawa 1968.
- Helman Alicja, *Przemoc i nostalgia w kinie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.
- Helman Alicja, *Z zagadnień rytmu w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, t. 13, nr 3 (51).

- Helman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Herz Paweł, *O muzyce*, Warszawa 2023.
- Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Herzog Werner, *Eroberung des Nutzlosen*, Monachium – Wiedeń 2004.
- Horne Philip, *Three and a half hours with Scorsese*, „Sight and Sound” 2019, t. 29, nr 11.
- Howell Amanda, *Apocalypse Rock and the Auteur Mélomane: The Stones’ „Gimme Shelter”, Martin Scorsese’s Musical Signature, in Context*, „Rock Music Studies” 2015, t. 2, nr 3.
- Howell Amanda, *Popular Film Music and Masculinity in Action: A Different Tune*, Nowy Jork – Londyn 2015.
- Hubbert Julie, „Without Music, I Would Be Lost”: Scorsese „GoodFellas”, and New Soundtrack Practice, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. A. Ashby, Oksford 2013.
- Itzkoff Dave, *With Him, Without Him*, „New York Times” 2011 (25 października).
- James David E., *Rock’n’Film: Cinema’s Dance with Popular Music*, Nowy Jork 2016.
- James Mirjam, *Die „richtige” Musik zum Film? Semantische und zeitliche Kongruenz zwischen Bild und Ton und die Wirkung auf den Rezipienten*, w: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, red. V. Piel, K. Holtsträter, O. Huck, Hildesheim – Zurych – Nowy Jork 2008.
- Joyce James, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, tłum. J. Jarniewicz, Wrocław 2016.
- Kael Pauline, *Mean Streets – Everyday Inferno*; źródło: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/mean-streets-pauline-kael/>
- Kalinak Kathryn, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oksford et al. 2010.
- Kasperski Jakub, *Rozwój polskiej rockologii*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7.
- K. Keightley, *Reconsidering Rock*, w: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. S. Frith, W. Straw, J. Street, Cambridge et al. 2001.
- Kelley Mary Pat, *Martin Scorsese: A Journey*, Londyn 1992.
- Kicka Mateusz, „Direct Cinema” a dokument muzyczny. Wpływ kina bezpośredniego na powstanie i kształt dokumentalistyki muzycznej, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91.
- King Geoff, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, Nowy Jork 2002.
- Kivy Peter, *Brzmienie uczuć. Esej o emocjach muzycznych zawierający pełną wersję tekstu „Struny muszli”*, tłum. J. Czarnecki, M. Migut, I. Młodziak, M.A. Szyszkowska, Warszawa 2022.

- Kivy Peter, *Music in the Movie: A Philosophical Inquiry*, w: P. Kivy, *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oksford – Nowy Jork 2007.
- Klassiker der Filmmusik*, red. P. Moormann, Stuttgart 2009.
- Kloppenburg Josef, *Funktionen von Filmmusik*, w: *Lexikon der Filmmusik*, red. M. Gervink, M Bückle, Laaber 2012.
- Kloppenburg Josef, *Die Hollywoodpraxis. Musik im Spielfilm*, w: *Musik multimedial. Filmmusik. Videoclip. Fernsehen*, red. J. Kloppenburg, Laaber 2000 („Handbuch der Musik im zwanzigsten Jahrhundert”, t. 11).
- Kolker Robert, *A Cinema of Loneliness*, Oksford 2011.
- Kornatowska Maria, *Guru z Nowego Jorku*, w: *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, red. T. Szczepański, Łódź 2016; „Kino” 2003, nr 4.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013.
- Krzysztof Kozłowski, *Złoty kolor miłości. „The Age of Innocence” Martina Scorsese*, w: *Złoty środek. Literatura wobec rozterek, niepokoju i poszukiwania równowagi. Studia poświęcone pamięci Profesora Józefa Tomasza Pokrzywniaka*, red. G. Raubo, K. Trybuś, Poznań 2017.
- Kultura rocka*, t. 1: *Twórcy, tematy, motywy*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019.
- Kultura rocka*, t. 2: *Słowo, dźwięk, performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019.
- Kultura rocka*, t. 3: *Tradycje, poszukiwania, kontynuacje*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019.
- Kultura rocka*, t. 4: *Muzyczny rok 1969*, red. M. Jeziński, W. Kuligowski, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2020.
- La Motte-Haber Helga, Emons Hans, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Monachium – Wiedeń 1980.
- LeGoff Jacques, *Czas uświęcony. Jakub de Voragine i „Złota legenda”*, tłum. B. Szczepańska, J. Nowacki, Warszawa 2020.
- Lehmann Ingo, *Vexierspiele durchs Opernglas. Die Spur der Oper und ihre Relevanz in Martin Scorseses Spielfilmen*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015.
- Lew-Starowicz Zbigniew, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

- Lissa Zofia, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki, psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937.
- LoBrutto Vincent, *Martin Scorsese: A Biography*, Westport (Connecticut) – Londyn 2008.
- LoBrutto Vincent, *Sound-On-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport (Connecticut) – Londyn 1994.
- London Kurt, *Film Music*, Nowy Jork 1970.
- Lord Albert B., *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.
- Mamet David, *Reżyseria filmowa*, tłum. T. Szafrński, Myślenice 2016.
- Mapping the Rockumentary: Images of Sound and Fury*, red. G. Iversen, S. MacKenzie, Edynburg 2021.
- Marcus Greil, *Mystery Train: Images of America in Rock and Roll Music*, Dutton – Nowy Jork 1990.
- Martin Scorsese: Interviews*, red. R. Ribera, Mississippi 2017.
- McKittrick Christopher, *Can't Give It Away on Seventh Avenue: The Rolling Stones and New York City*, Nowy Jork – Nashville 2019.
- Meneghetti Mike, *Martin Scorsese's Documentary Histories: Migrations, Movies, Music*, Nowy Jork – Londyn – Dublin 2021.
- Metz Piotr, *Wstęp*, w: C. Sandford, *The Rolling Stones. Zespół, który nie poddaje się żadnej definicji*, tłum. A. Kowalska, K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2012.
- Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Mętrak Krzysztof, *Gangsterzy nizinni*, „Film” 1991, nr 23.
- Miłosz Czesław, *Przekłady poetyckie wszystkie*, red. M. Heydel, Kraków 2015.
- Minturn Neil, *The Last Waltz of The Band*, Hillsdale (Nowy Jork) 2005.
- Morricone Ennio, *Moje życie, moja muzyka. Autobiografia* [rozmawiał Alessandro de Rosa], tłum. K. Dyjas-Fezzi, Kraków 2018.
- Muscio Giuliana, *Martin Scorsese Rocks*, w: *A Companion to Martin Scorsese*, red. A. Baker, Malden – Oksford – Chichester 2015.
- Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge 1987.

- Musik multimedial. Filmmusik. Videoclip. Fernsehen*, red. J. Kloppenburg, Laaber 2000 („Handbuch der Musik im zwanzigsten Jahrhundert”, t. 11).
- Nichols Bill, *Typy filmu dokumentalnego*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Nowak Gerard, *The Searchers*, „Lizard Magazyn” 2016, nr 21.
- Norris Chris, *George Harrison: Living in the Material World*, „Film Comment” 2011, t. 47, nr 5.
- O’Meara Radha, Stevens Carolyn S., *While His Guitar Gently Weeps: Memory, Documentary and the Music Biopic*, „The Soundtrack” 2012, t. 5, nr 2.
- Pabst Eckhard, *Alles in der Schwelbe: „Taxi Driver”*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015.
- Padel Ruth, *I Am a Man: Sex, Gods, and Rock’n’Roll*, Londyn 2000.
- Pająk Jacek, *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*, Warszawa 2018.
- Panek Wacław, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
- Pawlicki Maciej, *Ostatni walc*, „Film” 1987, nr 33.
- Pęczak Mirosław, *Filmowy rock*, „Film na Świecie” [Kino i rock] 1992, nr 1(386).
- Pęczak Mirosław, *50 lat od najazdu na Rolling Stonesów*; źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1693738,1,50-lat-od-najazdu-na-rolling-stonesow.read>.
- Piel Victoria, *Narrative Querstände. Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film*, w: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, red. V. Piel, K. Holtsträter, O. Huck, Hildesheim – Zurych – Nowy Jork 2008.
- Pileggi Nicholas, *Chłopcy z ferajny*, tłum. B. Andrzejewski, Kraków 1991.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Piotrowski Grzegorz, *Muzyka popularna. Nashuchy i namysły*, Warszawa 2016.
- Poppenberg Dana, Poppenberg Gerhard, *Martin Scorsese. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, Paderborn 2018.
- Przyłipiak Mirosław, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963-1970. *Czas autorów*, Gdańsk 2014.
- Reynolds Simon, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa 2018.

- Reynolds Simon, *Tombstone Blues: The Music Documentary Boom Director's Cut*, „Sight & Sound” 2007; źródło: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2007/12/tombstone-blues-music-documentary-boom.html>.
- Richards Keith, Fox James, *Życie. Autobiografia*, tłum. M. Bugajska, Warszawa 2012.
- Robertson Robbie, *Testimony*, Londyn 2016.
- Rychlewski Marcin, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011.
- Saffle Michael, *Retrospective Compilations: (Re)defining the Music Documentary*, w: *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. E. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, B. Halligan, Nowy Jork – Londyn 2013.
- San Juan Eric, *The Films of Martin Scorsese: Gangsters, Greed and Guilt*, Lanham – Boulder – Nowy Jork – Londyn 2020.
- Sandford Christopher, *The Rolling Stones. Zespół, który nie poddaje się żadnej definicji*, tłum. A. Kowalska, K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2012.
- Sandford Christopher, *Mick Jagger. Sympatyczny gbur*, tłum. A. Budzyński, Warszawa 1995.
- Sarchett, Barry W., „Rockumentary” as Metadocumentary: Martin Scorsese's „The Last Waltz”, „Literature/Film Quarterly” 1994, t. 22, nr 1.
- Schmidt Hans-Christian, *Filmmusik*, Kassel – Bazylea – Londyn 1982.
- Scorsese: A Journey Through the American Psyche*, red. P.A. Woods, Londyn 2005.
- Scorsese Martin, *I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain*; źródło: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>.
- Scorsese Martin, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Kosecka, Kraków 1997.
- Scruton Roger, *Muzyka jest ważna*, tłum. K. Marczak, Kraków 2020.
- Scruton Roger, *The Soul of the World*, Princeton 2014.
- Scruton Roger, *Zrozumieć muzykę*, tłum. K. Marczak, Kraków 2022.
- Schickel Richard, *Martin Scorsese. Rozmowy*, tłum. Marta Szelichowska, Warszawa 2012.
- Seeßlen Georg, *Martin Scorsese*, Berlin 2003.
- Severn Stephen E., *Robbie Robertson's Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese's „The Last Waltz”*, „Film Quarterly”, t. 56, nr 2.
- Sowińska Iwona, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.

- Sowińska Iwona, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
- Stahl Matt, *Unfree Masters: Recording Artists and the Politics of Work*, Durham (Karolina Północna) 2012.
- Stokes Jordan, *Rock Composition and Recomposition in „The Departed’s” Soundscape*, „Music and the Moving Image” 2013, t. 6, nr 2.
- Strank Willem, *Sex, Drugs & Miscellaneous Styles*, w: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*, red. G. Heldt, T. Krohn, P. Moormann, W. Strank, Monachium 2015.
- Strawiński Igor, *Muzyka Hollywoodu*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2.
- Strawiński Igor, *Muzyka w filmie*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 12.
- Taublin Amy, *Taxi Driver*, Londyn 2000.
- Telotte J.P., *Scorsese’s „The Last Waltz” and the Concert Genre*, „Film Criticism” 1980, t. 4, nr 2.
- The Cambridge Companion to Pop and Rock*, red. S. Frith, W. Straw, J. Street, Cambridge et al. 2001.
- The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. R. Edgar, K. Fairclough-Isaac, B. Halligan, Nowy Jork – Londyn 2013.
- The Oxford Dictionary of Music*, red. M. Kennedy, Oksford 1994.
- Tingen Paul, *Clearmountain Bob: The Rolling Stones – „Shine A Light”*, „Estrada i Studio” 2009, nr 2 (169).
- Travers Peter, *Martin Scorsese on Rolling Stones Doc „Shine a Light”: It’s All About the Music*; źródło.: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/martin-scorsese-on-rolling-stones-doc-shine-a-light-its-all-about-the-music-233808/>
- Tremlett George, *The Rolling Stones Story*, Londyn 1974.
- Według The Rolling Stones*, red. D. Loewenstein, P. Dodd, tłum. P. Kaczkowski, Warszawa 2006.
- Weidinger Andreas, *Filmmusik*, Konstanz 2006.
- Wierzewski Wojciech, *Ostatni walc*, „Film” 1978, nr 30.
- Wiener Thomas, *Narodziny i upadek filmu rockowego*, „Film na Świecie” [*Kino i rock*] 1992, nr 1(386),
- Wróblewski Janusz, *Reżyserzy*, Warszawa 2013.
- Wyman Bill, *Stone Alone: The Story of a Rock ’n’ Roll Band*, b.m. [Boston] 1997.

- Wyman Bill, Havers Richard, *The Rolling Stones*, tłum. R. Rogowiecki, Warszawa 2003.
- Wyszogrodzki Daniel, *Satysfakcja. Historia zespołu The Rolling Stones*, Łódź 1989.
- Wyszogrodzki Daniel, *The Rolling Stones: Satysfakcja 1962-2002*, Czerwonak 2002.
- Wyszogrodzki Daniel, *Satysfakcja. Historia The Rolling Stones*, Czerwonak 2018.
- Wyszogrodzki Daniel, *Scorsese tańczy walca*, „Machina” 1996, nr 8.
- Żyto Kamila, *Martin Scorsese – pesymizm rozumu, optymizm woli*, w: *Bunt i nostalgia*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska Kraków 2007.