

Paweł Stroiński

***Między czasoprzestrzenią a miłością.
Kosmologia Interstellar Hansa Zimmera¹***

Kino metafizyczne wymyka się jednoznacznej definicji². Twórców z nim związanych można jednak wymienić stosunkowo łatwo: zaliczają się do nich chociażby Krzysztof Kieślowski w swej późnej twórczości, Ingmar Bergman czy Terrence Malick. Ostatni film Christophera Nolana, przez swą tematykę, nawiązuje właśnie do tego typu kina.

Współpraca między reżyserem a kompozytorem Hansem Zimmerem rozpoczęła się w 2005 roku. Począwszy od filmu *Batman – początek Niemiec* napisał muzykę do wszystkich filmów Nolana, poza *Prestiżem*. Nie jest mu obca także formuła kina metafizycznego. W 1998 roku napisał muzykę do *Cienkiej czerwonej linii* (reż. Terrence Malick, USA 1998), filmu swoją drogą bardzo cenionego przez autora *Interstellar*. Nolan mówi o dziele Malicka następująco:

To jeden z niewielu widzianych przeze mnie filmów, który, choć oparty na powieści, dałoby się tylko obejrzeć w kinie. To istota filmowego opowiadania. Posiada hipnotyczny charakter [*hyp-*

¹ W tym miejscu chciałbym podziękować mgr Katarzynie Małgowskiej za pomoc stylistyczną, mgr Mai Baczyńskiej za pomoc w zrozumieniu tak skomplikowanego instrumentu jak organy oraz Hansowi Zimmerowi, który przejrzał tekst pod kątem merytorycznym.

² Na przykład popularny słownik terminów filmowych Marka Hendrykowskiego nie posiada w ogóle definicji kina metafizycznego. Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994. Podobnie *Encyklopedia kina* (red. T. Lubelski, Kraków 2010). Problematyka metafizyczna “wyrasta wprawdzie z faktualnej lub naukowej problematyki dotyczącej świata, lecz sięga znacznie dalej”. A. R. Lacey, *Mały słownik filozoficzny*, przeł. R. Matuszewski, Poznań 1999, s. 154. Warto także zwrócić uwagę na potoczne znaczenie słowa “metafizyczny”, wskazujące na związaną z nim abstrakcję. Z perspektywy współczesnej, bardziej analitycznej filozofii “kino metafizyczne” może być postrzegane jako pojęcie zbyt ogólne (skądinąd, przez to samo w sobie “metafizyczne”). Jednak broniłbym go w kontekście mówienia o kinie poszukującym reguł rządzących światem, tego, co wykracza poza świat fizyczny. Mowa oczywiście o transcendencji, jednak transcendencja ta nie musi mieć charakteru religijnego.

notic quality], gdzie punkty narracyjne tworzone są przez relację widza z obrazem i dźwiękiem³.

Choć trudno jednoznacznie stwierdzić, czy na współpracę obu artystów wpłynął właśnie ten film, pewne wpływy kina Malicka można dostrzec w *Interstellar*. Niektóre kadry, pokazujące z daleka farmę i dom Coopera, przypominają *Niebiańskie dni* (reż. Terrence Malick, USA 1978)⁴. Nie można także zapomnieć o castingu – Jessica Chastain, która gra dorosłą córkę głównego bohatera, została odkryta przez reżysera w *Drzewie życia*.

Współpraca z Terrencem Malickiem ukształtowała najprawdopodobniej także proces twórczy Hansa Zimmera. Duża część muzyki była pisana przed filmem, bo Malick chciał puszczać ją na planie⁵. Potem, już po zdjęciach, kompozytor musiał tworzyć ją od zera, przez co w dziewięć miesięcy powstało aż pięć godzin muzyki. Od pewnego czasu praca przed rozpoczęciem zdjęć jest główną zasadą pracy niemieckiego kompozytora z Christopherem Nolanem i nie tylko (już prawie twórczą regułą Zimmera jest komponowanie przed zdjęciami albo w ich trakcie). Te pierwsze impresje, jak mi tłumaczył przy okazji sesji nagraniowej muzyki do *Sherlocka Holmesa: Gry cieni* (reż. Guy Ritchie, USA 2012), spisywane są w formie kilku- bądź nawet kilkudziesięciominutowej suity, stanowiącej podstawę muzycznej narracji. Suita te, często zwane po prostu pomysłami (*Ideas*) zyskują później charakter tak zwanego *temp tracku*, muzyki, pod którą montażysta montuje film⁶.

³ “It’s one of the few films I’ve seen that, even though it’s based on a book, could only really be done in cinema. It’s just the essence of cinematic storytelling. It has a hypnotic quality where the viewer’s relationship with the photography, and the sound particularly, creates narrative points”. Przekład własny za: Ch. Seelie, *10 Films That Had the Biggest Influences on the Films of Christopher Nolan*, Taste of Cinema, <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-films-that-had-the-biggest-influences-on-the-films-of-christopher-nolan/>>, 26.11.2014 (dostęp 28.04.2016).

⁴ Ujęcia farmy Coopera są podobne do wszystkich ujęć żniw w *Niebiańskich dniach*.

⁵ Zob. P. Stroiński, *Dzieło rozumiejące – o Cienkiej czerwonej linii Hansa Zimmera*, [w:] *FilmMusic.pl*, (dostęp: 17.10.2016), <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=28&id=17>>.

⁶ P. Stroiński, *Dobra zabawa i profesjonalizm, sesja nagraniowa „Sherlock Holmes 2: A Game of Shadows”*, [w:] *FilmMusic.pl*, (dostęp: 28.04.2016), <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=12&id=92>>.

Podobny proces miał miejsce przy pracach nad *Interstellar*. Nolan przyszedł do Zimmera z prośbą, by „dał mu jeden dzień swojej pracy” i jednostronicowym tekstem, poświęconym, jak wspomina kompozytor, miłości ojca do syna⁷, bez tłumaczenia, jaka jest fabuła filmu⁸. Z tego „Pierwszego dnia”, bo tak Hans Zimmer zatytułował przygotowany utwór (skrócona wersja *Day One* znajduje się na podstawowym albumie), wyszedł jeden z głównych tematów ścieżki, który można określić mianem tematu miłości. Jak wspomina reżyser, utwór ten, trwający w pełnej wersji około czterech minut, pomógł mu zarówno w trakcie pisania scenariusza, jak i na planie⁹.

Podstawą instrumentacji ścieżki, oprócz prawie pełnej orkiestry i chóru, są kościelne organy, nagrane w średniowiecznym Temple Church w Londynie. Wykonawcą partii, które były, jak wyznaje sam Hans Zimmer¹⁰, największą niewiadomą ścieżki, był muzyczny dyrektor kościoła, Roger Sayer. Niemiecki kompozytor wybrał ten instrument na prośbę samego reżysera. Jak pokazuje dokument o tworzeniu muzyki¹¹, Nolan, razem z organistą i kompozytorem, aktywnie uczestniczył w odpowiednim doborze rejestrów. Twórca filmu tłumaczy to religijnym brzmieniem instrumentu i interesującą go kwestią osiągnięcia technologii, która pozwoliłaby przekroczyć przestrzeń. Sam Zimmer dodaje do tego, że organy to najlepszy syntezator, w jakim brzmienie tworzy się w trakcie grania. Jest to przy tym bardzo ludzki instrument, ponieważ, jak mówi kompozytor, wymaga powietrza, tak jak człowiek potrzebuje oddechu.

⁷ Jak się okazało, dialog zawarty w tym krótkim opowiadaniu dotyczył Murphy, a więc córki głównego bohatera.

⁸ Tajemniczość Christophera Nolana ma już status prawie legendy. Jest to część strategii marketingowej, ponieważ na temat jego najnowszych filmów nie wiadomo prawie nic jeszcze przed samą premierą. Aktorzy muszą przeczytać scenariusz i podjąć decyzję albo w obecności samego reżysera, albo kogoś innego, i nie mogą sobie zachować kopii, przynajmniej w momencie decyzji. Do *Interstellar* Hans Zimmer był jedną z niewielu osób, które przed samymi zdjęciami znały scenariusz. Borys Tomaszewski, David Bordwell i, za nimi, Marek Haltof używają tu kategorii „biograficznej legendy”. Zob. M. Haltof, *Autor i kino arystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 13-14.

⁹ Zob. Ch. Nolan, *Day One*, [wkładka w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, Watertown Music/Sony Classical 2014 oraz znajdujący się na dwupłytytowym wydaniu Blu-Ray dokumentalny film *Cosmic Sounds of Interstellar*, USA 2015.

¹⁰ Zob. H. Zimmer, [wypowiedź w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*.

¹¹ *Cosmic Sounds of Interstellar*, USA 2015.

Nim będzie można przejść do samej interpretacji, jeszcze jedna uwaga. Jak wspomniano, *Interstellar* jest filmem metafizycznym. Choć inspiracją były kosmologiczne teorie Kipa Thorne'a, który sam zaproponował producentce Lyndzie Obst film na temat tuneli czasoprzestrzennych i czarnych dziur, a nauka pozostała bardzo ważną inspiracją dla filmowców¹², to metafizyczny charakter filmu wynika z przesłania i propozycji ukazania reguł rządzących światem. W tym przypadku regułą jest miłość, traktowana jednak przez filmowców jako wymiar w sensie fizycznym – obok długości, szerokości, głębokości, czasu i grawitacji.

Analiza muzyki Hansa Zimmera musi przebiegać zgodnie z przebiegiem procesu twórczego. Ze względu na charakter jego pracy nad filmem, należy brać pod uwagę koncepcyjne suity, które tworzy przed zdjęciami. Na szczęście są one często wydawane na albumach płytowych. W przypadku *Interstellar* jest to dwupłytkowa edycja. *Illuminated Star Projection*. Suity te pozwalają zrekonstruować sposób myślenia kompozytora o filmie.

Day One w wersji oryginalnego dema elektronicznego wykazuje kilka różnic w stosunku do o pół minuty krótszej wersji zawartej na oryginalnym albumie. Zwraca przede wszystkim uwagę brak organów. Można jednak podejrzewać, że Nolan jeszcze o tym instrumencie nie myślał. Najważniejszy temat ścieżki zostaje tu jednak zapowiedziany jako progresja akordowa. Finalna wersja utworu, już nagrana z orkiestrą i zawarta na oryginalnym albumie, zawiera linię melodyczną, jaką organy rozwijają także w suicie *Organ Variations*. Sama melodia stanowi dość typowy zabieg Hansa Zimmera, gdzie kilkunutowy motyw zostaje rozwinięty w kilku powtarzających się akordach. Kompozytor czyni tak od słynnej, często kopiowanej we współczesnej muzyce filmowej, *Journey to the Line* z filmu *Cienka czerwona linia*.

Progresja akordowa ma swoje źródło w romantycznych ścieżkach Niemca, zwłaszcza komedii *Holiday*. Początkowo takie odkrycie może dziwić, ale nie powinno. Jest to, po prostu, element jego stylu i pozwala

¹² Zob. D. Clery, *Physicist who inspired Interstellar spills the backstory—and the scene that makes him cringe*, [w:] *Science*, 06.11.2014 (dostęp 26.10.2016), <<http://www.sciencemag.org/news/2014/11/physicist-who-inspired-interstellar-spills-backstory-and-scene-makes-him-cringe>>.

zrozumieć oryginalny zamysł. Wcześniej nazwałem go tematem miłości. „Miłości”, a nie „miłosnym”, dlatego, że jest to ilustracja tematu, a nie wątku, filmu Nolana. Miłość, zwłaszcza rodzicielska, ale też romantyczna (co przedstawia wątek doktor Brand, kochającej jednego z uczestników operacji Łazarz), jest metafizyczną zasadą rządzącą światem. Dlatego właśnie można *Interstellar* nazwać kinem metafizycznym. Jak mówi w pewnym momencie, może trochę zbyt dosłownie, bohaterka, miłość jest jedynym dającym się zaobserwować fenomenem, przekraczającym czas i przestrzeń.

W ten sposób Hans Zimmer nawiązał do, rozumianej filozoficznie, kosmologii proponowanej w *Interstellar*. Przekładanie treści intelektualnych na czyste emocje nie jest w jego karierze niczym nowym, by przypomnieć wspomnianą już kilkakrotnie *Cienką czerwoną linię*. Refleksyjność i emocjonalność muzyki pogłębia jeszcze drugi z tematów, jaki posiada swoją suitę, pod tytułem *Murph*. Trudno melodię tę nazwać tematem córki bohatera, bo rzadko jej towarzyszy. W krótszej wersji wykorzystany zostaje w *I'm Going Home*, jednym z ciekawszych utworów w filmie, gdzie towarzyszy przygotowaniom Coopera do wylotu z planety Manna. Można to jednak tłumaczyć w ten sposób, a jest to jedna z funkcji muzyki w filmie, że kompozytor ujawnia myśli bohatera, jego obsesję na punkcie powrotu do domu, by uratować dzieci na zagrożonej Ziemi. Zofia Lissa powiedziałaaby, że muzyka przedstawia „imaginatywne treści psychiczne” Coopera, zarówno na pokładzie *Endurance*, jak i na planecie Manna¹³.

Temat ten jest początkowo dość niejasny pod względem emocjonalnym. Prosta, jak zwykle muzyka, oparta jest na pewnych harmonicznym niejednoznacznościach. Cały utwór prowadzony jest przez smyczki z towarzyszeniem fletów. Takie wykorzystanie fletu pojawia się w *Cienkiej czerwonej linii* i stanowi jedną z dominujących tam barw. Podobnie jak w tamtej ścieżce, z muzyki bije jednocześnie chłód i empatyczne ciepło. Utwór płynie powoli, rozwija się głównie przez dodawanie poszczególnych warstw. W końcu z dość prostą partią dołącza także fortepian i syntezator, który przypomina twórczość

¹³ Zob. Z. Lissa, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] tejże, *Wybór pism estetycznych*, opr. Z. Skowron, Kraków 2008, s. 258-263.

Vangelisa. Jak wspominałem, celem suity jest przełożenie elementów narracji na język muzyki. Stąd powolny rozwój, ujawniający coraz bardziej romantyczny charakter utworu.

Zagadnienie treści filozoficznych, do których odwołuje się Hans Zimmer, już zasygnalizowałem. Film jest jednak oparty na założeniach fizyki teoretycznej oraz teoriach kosmologicznych. Z perspektywy muzycznej dla kompozytora najciekawsza wydaje się problematyka teorii względności i czasu. Kwestia ta zajmowała już Christophera Nolana przy pracy nad filmem *Incepcja*, co w muzyce oddane było przez wykorzystanie piosenki Edith Piaf. W przypadku *Interstellar* do dylatacji czasu nawiązuje głównie dość jednostajny rytm ścieżki i wybory instrumentacyjne.

Warto także podkreślić rolę minimalizmu w muzyce Zimmera. Tym razem można mówić o nim wprost. Legendarne już *Koyaanisqatsi* Godfreya Reggio było jedną z inspiracji samego Nolana (obok dokumentu *The Dust Bowl* autorstwa Kena Burnsa i filmu Phillipa Kaufmanna *Pierwszy krok w kosmos*). Wykazywano podobieństwo między ścieżkami Niemca i Phillipa Glassa. Elementy minimalistyczne pojawiają się głównie przy okazji tematu miłości, gdzie do organów często dołącza harfa i fortepian, w filmie słyszane lepiej niż na płycie, gdzie jednak preferowane są organy.

Przejdźmy jednak do samego ukazania problematyki czasu w *Interstellar*. Ciekawe, że Zimmer odnosi się do czasu głównie w utworach akcji bądź opartych na budowaniu napięcia. Kompozytor jest szczególnie znany z intensywnej ilustracji scen akcji, opartych głównie na rockowej konwencji. Jednym z podstawowych założeń tego projektu, takim, który już odsyła do jego bardziej refleksyjnych ścieżek jest rezygnacja z intensywnej perkusji, dominującej chociażby w filmach o Batmanie. Rytm w kontekście czasu pozostaje jednak ważny.

Do tej problematyki odnosi się tytuł jednej z suit, *Tick-Tock*. Tykanie zegara oddane jest głównie przez delikatną perkusję i specyficzną artykulację smyczków. Założenie jest następujące – wybijany rytm ma brzmieć jak wskazówki zegara. Zimmer osiągnął to, jak mówi w filmie *Cosmic Sounds of Interstellar*, przez uderzanie strun kontrabasów ołówkiem i ręką o pudło rezonansowe instrumentu. Można powiedzieć nawet więcej. W utworze *Wormhole*, ilustrującym wejście Endurance

w tunel czasoprzestrzenny, czyli moment, w którym bohaterowie zderzają się z Einsteinowską teorią względności po raz pierwszy, perkusyjne uderzenia pojawiają się po raz pierwszy na albumie. W filmie ten sam motyw wykorzystany został wcześniej, przy dokowaniu do stacji *Endurance*.

Charakteryzuje się on przede wszystkim precyzją, zarówno aranżacji, jak i ekspresji. Opierając się na smyczkach, chórze i delikatnej perkusji, kompozytor buduje napięcie powolnym *crescendo* o charakterystycznym suchym i drżącym brzmieniu. Wykorzystał bowiem połączenie *tremolo* ze sposobem gry *sul ponticello*, polegającym na przyciskaniu smyczka do strun blisko podstawka, dzięki czemu osiągnął szorstkie, dość nieprzyjemne i zimne brzmienie. Perkusja, razem z omawianymi już efektami granymi na kontrabasach, dosłownie odmierza czas. Uderzenia bowiem grane są równo co sekundę. Kolejny raz podobne techniki wykorzystane zostają w *Mountains*, już wyraźnie opartym na suicie *Tick-Tock*. Warto przypomnieć, że w filmie utwór ten ilustruje desperacką ucieczkę z planety Miller, gdzie względność czasu jest szczególnie dramatyczna. Różnica między upływem czasu na planecie i na Ziemi jest bardzo dokładnie wyjaśniona wcześniej, dramatyczny przebieg ucieczki wydatnie opóźnia powrót bohaterów, a jeden z nich ginie.

Przyspieszenie rytmicznych uderzeń nie tylko oddaje narastanie fal i buduje napięcie. W ten sposób Zimmer przypomina widzowi o upływie czasu na Ziemi. Wyprawa na planetę Miller komplikuje dalsze próby uratowania życia na naszej planecie. W ten prosty i subtelny sposób kompozytor oddaje zarówno problem związany z teorią względności, jak i bezpośrednio ilustruje odgrywający się na oczach widza dramat. Warto też zwrócić uwagę na narastający koniec utworu. Do orkiestry i organów dołącza krzyczący chór. W ten sposób kompozytor pogłębia dramatyzm sceny.

Podobnie rzecz się ma z późniejszą sekwencją nieudanej ucieczki doktora Manna i ponownym przejściem stacji kosmicznej przez Coopera i Brand. W tym celu jednak należy przypomnieć jeden z najważniejszych elementów stylu Christophera Nolana. Wybrany przez Hansa Zimmera sposób ilustracji przejścia do ostatniego aktu filmu został skrytykowany przez jednego z najpopularniejszych i jednocześnie

najbardziej kontrowersyjnych amerykańskich recenzentów muzyki filmowej, Christiana Clemmensena. Choć, jak sam przyznaje, jest on fanem kina Nolana, nie do końca, jak się zdaje, rozumie wszystkie elementy jego stylu¹⁴.

Autor *Mrocznego rycerza* buduje skomplikowane, dziejące się na różnych planach fabularnych i czasoprzestrzennych, sekwencje oparte na technice montażu równoległego. Najbardziej znanym przykładem jest tutaj *Incepcja*, gdzie akcja toczy się jednocześnie w trzech snach – ucieczka samochodem, walka w hotelu (gdzie wpadający do rzeki samochód, który ma wybudzić z następnego poziomu, wpływa na grawitację na tym właśnie poziomie), wreszcie, będąca nawiązaniem do serii filmów o Jamesie Bondzie, zimowa forteca. Recenzent skrytykował tam Zimmera z dokładnie tych samych powodów, co w przypadku muzyki do *Interstellar* – brakuje jakiegokolwiek wyróżnienia poszczególnych poziomów snu. Kompozytor oraz reżyser nie zmierzają jednak do takiego efektu¹⁵. Ilustracja, w obu filmach, jest faktycznie stylistycznie jednolita. Kompozytor wydaje się rozwijać jeden, długi utwór muzyczny, co szczególnie zwraca swą uwagę w opartej na ostinatach *Incepcji*.

W *Interstellar* także przyjęta została ta sama zasada. Scena toczy się na dwóch, a nawet trzech poziomach, choć Nolan na jakiś czas przestaje pokazywać pracującego z TARS-em Romilly'ego. Po pierwsze – rozmowa, a potem walka Coopera z Mannem, kłótnia między Murph a jej bratem, wreszcie próba ratunku bohatera. Następnie, już po eksplozji w bazie, Mann próbuje uciec z planety i film koncentruje się wyłącznie na jego nieudanej próbie dokowania i, wreszcie, uratowaniu przez bohatera oraz doktor Brand stacji *Endurance*. Muzycznie dochodzi do dwóch pauz. Najkrótsza z nich następuje już po uratowaniu Coopera, druga, dłuższa po dekompresji i śmierci Manna. Ta druga pauza pojawia się z powodu dramatyizmu, jaki przynosi cisza towarzysząca eksplozji. Na oryginalnym albumie wydano tylko pierwszą część¹⁶, zwaną *Coward*. Druga część

¹⁴ Zob. Ch. Clemmensen, *FilmTracks: Interstellar (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/interstellar.html>>, 17.01.2015 (dostęp: 25.09.2016).

¹⁵ Zob. tegoż, *FilmTracks: Inception (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/inception.html>>, 13.07.2010, (dostęp: 25.09.2016).

¹⁶ Wywołało to wielkie kontrowersje wśród fanów filmu i Hansa Zimmera. Powszechnie uznaje się ilustrację sceny drugiego dokowania do *Endurance* za najlepszy pod względem muzycznym fragment filmu i właśnie z tego powodu album był

ilustracji tej sekwencji, utwór *No Time for Caution*, został opublikowany tylko na dwóch ostatnich wersjach – elektronicznej *Deluxe* i dwupłytywowej, limitowanej *Illuminated Star Projection*.

Coward jest utworem powoli narastającym do dramatycznej kulminacji, opartym na prawie do końca jednolitym rytmie. I właśnie ten rytm, podobnie jak ostinato w *Incepcji* buduje całą skomplikowaną narracyjną sekwencję. W ten sposób kompozytor przypomina widzowi, że sceny są ze sobą powiązane i dzieją się jednocześnie. Innymi słowy, Zimmer wspomaga, budowany przez technikę montażu równoległego, efekt właśnie przez to, że nie stosuje lejtmotywicznej struktury, znanej chociażby z prac Johna Williamsa czy, mówiąc ogólnie, z muzyki filmowej klasycznego Hollywood¹⁷.

Precyzja, jak w przypadku *Wormhole*, ma zastosowanie do całej ścieżki, zwłaszcza do muzyki pisanej dla scen akcji i dramatycznych. Ponownie, choć już nie tak dźwiękonaśladowczo, rytm przypomina wskazówki zegara. Prosty, jednostajny rytm może także sugerować bicie serca. Organy włączają nowy motyw, który potem pojawi się przy scenie dokowania. Można go więc nazwać tematem akcji ścieżki, dzięki temu muzyka zyskuje dynamikę. Mimo wszystko muzyka może się wydawać mało dynamiczna, jak na scenę tego typu. Bierze się to nie tylko z kwestii chęci odniesienia się do specyfiki tworzenia przez Nolana sekwencji, ale też zbudowania nastroju spójnego z resztą ścieżki.

Koniec utworu się jednak wybija – desperackie wręcz partie forte-

mocno oczekiwany. Niestety album płytowy zawierał wyłącznie *Coward*. Elektroniczne rozszerzenie (edycja *Deluxe*) zawierała początkowo wyłącznie muzykę towarzyszącą dalszej ucieczce Manna – od uratowania Coopera do eksplozji przy nieudanym dokowaniu (*Imperfect Lock*). Dopiero później, pod wpływem nacisku fanów opublikowano utwór *No Time For Caution*. Z nieznanых powodów nie jest to jednak jego wersja filmowa.

¹⁷ Struktura muzyki filmowej z czasów klasycznego Hollywood jest głównym przedmiotem refleksji teoretycznej nad muzyką filmową w ogóle. Na tej właśnie podstawie powstały np. klasyczne już teoria Claudii Gorbmann (zob. C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indianapolis, London 1987) i Roya Prendergasta (zob. R. M. Prendergast, *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York-London 1992). Dla porządku tylko dodam, że Gorbman omawia strukturę na podstawie twórczości Maxa Steinera (zwłaszcza *King Konga*), Prendergast zaś na podstawie *Najlepszych lat naszego życia* Hugo Friedhofera.

pianu w porównaniu z organami to coś, czego w karierze Hansa Zimmera jeszcze nie było. Oba instrumenty, o których mowa, są jednymi z najważniejszych w całej konstrukcji muzyki do *Interstellar*. *Imperfect Lock* to czyste budowanie napięcia, następnie dramatycznie przerwane przez ciszę, która, jak wspomniałem, należy do filmowych zabiegów realistycznych – jak wiadomo, dźwięk się w przestrzeni kosmicznej nie przenosi. *No Time for Caution*, z którego albumowym wydaniem wiążą się pewne kontrowersje, ponieważ początkowo utwór ten nie znajdował się ani na płytowej, ani na elektronicznej wersji *Deluxe*, a należał do ulubionych fragmentów wśród fanów Zimmera, jest połączeniem motywu na organy z *Coward* z nieco inaczej rozwiniętym narastaniem z końca *Mountains*, łącznie z krzyczącym chórem.

Do analizy pozostaje tylko jeden temat, który jednak nie posiada swojej suity w wersji albumowej. Słysząc go w najważniejszych fragmentach filmu – na początku, przy wylocie misji Coopera w przestrzeń kosmiczną, w scenie odłączenia się bohatera od *Endurance*, nim jeszcze leci w stronę czarnej dziury, wreszcie na sam koniec filmu przed przejściem w motyw miłości. Temat ten można uznać za temat przygody, choć jest przede wszystkim nastrojowy. Osiągnięty zapewne akustycznie efekt burzy prowadzi do powolnego motywu, mogącego kojarzyć się z żeglugą. W ten sposób Zimmer (i Nolan także) odsyła do archetypu podróży.

W temacie przygody, bądź wyprawy, pojawia się crescendo na organy. Pierwszy raz w filmie słysząc je, kiedy przebudzony z koszmaru Cooper wygląda za okno. Istnieją dwa możliwe źródła tego crescendo. Najoczywistsze wydaje się *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa, którego najbardziej znane filmowe wykorzystanie to *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka, oczywisty wzór dla *Interstellar*. Odesłać można jednak do wspomnianej już *Cienkiej czerwonej linii*, gdzie wykorzystano podobny efekt. Na podkład przygotowany przez Zimmera nałożono nagranie *Annum per Annum* Arvo Pärta. W filmie Malicka pełni ono funkcję immersyjną, zanurza widza w świecie filmu. Wydaje się, że w filmie Nolana, nawiązał do obu dzieł – z jednej strony jest to dialog z filmem Kubricka, z drugiej ma zanurzyć w historii. Podobną funkcję muzyka pełni w kinie Ridleya Scotta.

Warto zauważyć, że, mimo tytułu jednej z suit, Hans Zimmer nie

stworzył tematów muzycznych poświęconych poszczególnym postaciom filmu. Raczej odnoszą się do pewnych idei – miłości, tematu filmu, myśli bohatera o pozostawionych na umierającej Ziemi dzieciach, koncepcji czasu (choć tam trudno mówić o temacie, raczej o brzmieniu) czy wreszcie podróży jako takiej. Jak zauważa pisząca o perspektywach narratologicznych Claudia Gorbman, temat filmowy, Wagnerowski leit-motyw nie musi odnosić się do poszczególnych postaci („obiektów”), a wtedy jest bardziej „ekspresyjny niż nawiązujący” (*referential*)¹⁸. Dzięki temu odnosi się bezpośrednio do metafizycznej problematyki filmu. W *Cienkiej czerwonej linii*, podejście do materiału tematycznego było bardziej tradycyjne – główny motyw, bynajmniej nie słynne *Journey to the Line*, poświęcony jest postaci Witta, choć pojawia się przynajmniej raz w scenach, w których bohatera nie ma na ekranie. Swój, złowrogi, temat posiada także pułkownik Tall. Nawiązanie stylistyczne do tego motywu w *Interstellar* znajduje się w scenie, gdy Murph dowiaduje się, że profesor Brand kłamał (*A Place in the Stars*).

W kinie metafizycznym muzyka, choć z reguły stosowana ostrożniej niż w omawianym filmie, pełni bardzo odpowiedzialną funkcję. Odpowiada za pokazanie tych treści, często nawet filmowej tajemnicy, których nie można pokazać bezpośrednio na ekranie. Tworząc muzykę do *Interstellar*, Hans Zimmer bez wątpienia pamiętał swoje, bardzo zresztą trudne, doświadczenie współpracy z Terrencem Malickiem.

¹⁸ Tamże, s. 29.

Bibliografia

Cienka czerwona linia, reż. Terrence Malick, USA 1998.

Clemmensen Christian, *FilmTracks: Inception (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/inception.html>>, 13.07.2016, (dostęp: 25.09.2016).

Clemmensen Christian, *FilmTracks: Interstellar (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/interstellar.html>>, 17.01.2015 (dostęp: 25.09.2016).

Clery Daniel, *Physicist who inspired Interstellar spills the backstory—and the scene that makes him cringe*, [w:] *Science*, 06.11.2014 (dostęp 26.10.2016), <<http://www.sciencemag.org/news/2014/11/physicist-who-inspired-interstellar-spills-backstory-and-scene-makes-him-cringe>>.

Cosmic Sounds of Interstellar, USA 2015.

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington-Indianapolis-London 1987.

Haltof Marek, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001.

Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Interstellar, reż. Christopher Nolan, USA 2014.

Lacey A. R. *Mały słownik filozoficzny*, przeł. R. Matuszewski, Poznań 1999

Lissa Zofia, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] *tejże, Wybór pism estetycznych*, opr. Z. Skowron, Kraków 2008.

Niebiańskie dni, reż. Terrence Malick, USA 1978.

Nolan Christopher, *Day One*, [wkładka w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, WaterTower Music/Sony Classical 2014.

Prendergast Roy M., *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York-London 1992.

Seelie Christopher, *10 Films That Had the Biggest Influences on the Films of Christopher Nolan*, [w:] *Taste of Cinema*, <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-films-that-had-the-biggest-influences-on-the-films-of-christopher-nolan/>>, 26.11.2014 (dostęp 28.04.2016).

Stroiński Paweł, *Dzieło rozumiejące – o Cienkiej czerwonej linii Hansa Zimmera*, <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=28&id=17>>, (dostęp: 17.10.2016)

Stroiński Paweł, *Dobra zabawa i profesjonalizm, sesja nagraniowa „Sherlock Holmes 2: A Game of Shadows”*, [w:] *FilmMusic.pl*, <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=12&id=92>>, (dostęp 28.04.2016).

Zimmer Hans, [wypowiedź w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, WaterTower Music/Sony Classical 2014.