

GROTY, LEGENDY I RYCERZE, CZYLI MUZYKA DO TRYLOGII J.R.R. TOLKIENA „WŁADCA PIERŚCIENI”

Ziemia powstała z muzyki, stworzyli ją śpiewający Ainurowie i Valarowie – bogowie z gona Ainurów posłani na ziemię przez boga Eru, tworzący areopag, na kształt Parnasu...¹. Owa dekadenska, refleksyjna i intertekstualna zarazem opowieść naszych czasów tak samo poruszyła rzesze wrażliwych, jak monumentalny obraz Ryszarda Wagnera u końca XIX wieku – czyżby schyłek epoki zwiastował pewne baśniowe, ezoteryczne nastroje, tak jak synkretyczne orientacje w humanistyce i sztuce, tak jak to miało miejsce u schyłku średniowiecza? Czy powroty magicznego pierścienia władzy i przekleństwa zarazem w kolorystyce jaskiń i ognia nie są symptomatyczne dla europejskiej kultury, tej kultury „drugiego obiegu”, kultury usuniętej w cień przez odwieczne grecko-rzymskie dziedzictwo, nad czym bolał John Ronald Ruel Tolkien? Czy odkrycie „czwartego wymiaru” przez Georga B. Riemanna w 1854 r.² miało wpływ na powszechny dekadenski spirytualizm?

Zastanawiając się nad metodologicznym podejściem do tematu, zwracam się w kierunku klasyfikacji dokonanych przez Stanisława Balbusa, kiedy mówi on o „kulturowych transpozycjach tematycznych”, o literackiej ikonologii historycznej, o transmodalizacji historycznej, wreszcie o tym, jak temat historyczny potrafi być wykorzystany jako pretekst i archetyp aktualnej problematyki³; skupiam się ponadto nad badaniami fikcji literackiej i zasady „wątków wędrownych”⁴, traktując je jako podłoża niniejszych rozważań intertekstualnych.

Podążając tropem ikonologii, badającej pojęciowe i symboliczne znaczenie dzieł sztuki (E.Panofsky), kreśląc odwieczne paralele między sztukami (B.Croce, J.Dewey)⁵ i wnikając w narracje nieliterackie⁶, mające za przedmiot m.in. strukturę i funkcjonowanie mitów, adaptując podziały fikcji narracyjnej pióra Michała Głowińskiego (mityczna, paraboliczna, mimetyczna i groteskowa)⁷ – utożsamiać się należy w tym przypadku z pierwszym typem, zaangażowanym ideologicznie, zakładającym przekonanie odbiorcy.

Wkraczając w barwny świat, dojmujący ekspresyjnie i głęboko zaznaczony etycznie, wsłuchamy się z początku w szkic o podaniach, legendach i wyrazistych symbolach fundamentalnych dla naszego europejskiego dziedzictwa. Baśnie te bowiem, archetypiczne i magiczne⁸, zakorzenione są w coraz bardziej nam oswojonym kręgu kultury średniowiecznej, gdzie rządzą królowie, wojują szlachetni rycerze i oddziaływują odwieczne legendy...

„Aluzje i parafrazy są elementem wszelkiego cywilizowanego dialogu; dialog wolny – lub uwolniony – jest gestykulacją (...)
Jednym z celów dzieła sztuki jest tworzenie dłużników; paradoks polega na tym, że im głębiej artysta tkwi w długach, tym jest bogatszy.”⁹

1.1. Za siedmioma górami, w centrum Śródziemia¹⁰ stało wbudowane w skałę białe miasto o siedmiu kręgach, z romańskimi krużgankami i w kształcie piramidy – Minas Tirith, stolica Gondoru, miejsce wielkiej bitwy dla dobra ludzkości o zwycięstwo dobra nad złem utożsamianym przez

¹ J.R.R.Tolkien, *Silmarilion*, przedmowa Ch.Tolkiena, przekł.M.Skibniewska, Amber 2002, s.7, rozdz.1. Muzyka Ainurów.

² E.Flius-Czerniak, *Matematyka i duchy, czyli o idei czwartego wymiaru w literaturze drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, w: *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, red.J.Szcześniak, Lublin 2007, s.11-30.

³ *Miedzy stylami*, Kraków 1996, rozdz.VI.

⁴ J.Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Ossolineum 1984, rozdz.VII.

⁵ R.Wellek, A.Warren, *Teoria literatury*, przekł. pod red.M.Żurowskiego, Warszawa 1976, s.161-177.

⁶ M.Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t.II, Kraków 1977, s.219-230.

⁷ *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t.III, Kraków 1998, s.207-219.

⁸ Istniejące od czasów średniowiecza w kulturze angielskiej: Gower, poeta angielski sprzed 1450, a w czasach Szekspira – Edmund Spenser (1552-1599), por.: J.Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s.146-147.

⁹ J.Brodski, *W cieniu Dantego*, 1977.

¹⁰ To termin anglosaski określający kulturę europejską w pierwszym tysiącleciu naszej ery, p.: B.Bates, *Magia, mity i tajemnice średniowiecza*, tłum.J.Prokopiuk, Warszawa 2005.

Saurona, który stworzył Jedyny Pierścień, by panować nad ludźmi. Istotą powieści jest romantyczna w swym wyrazie symboliczna misja - wędrówka hobbita Froda, do Mordoru, krainy ciemności i wszelkiego zła, w celu zniszczenia owego pierścienia dla ocalenia wszelkich istot, wędrówka pełna niebezpieczeństw, pułapek i zaskakujących przemian, także natury psychicznej.

W tym wielkim zadaniu, zakończonym, rzecz jasna, optymistycznie, modelowa okazuje się współpraca ludzi, „najsłabszego ogniwa” z elfami, wytrzymuje próby przyjaźń Froda i towarzyszącego mu hobbita Sama, przyjaźń pośród 9-osobowej Drużyny Pierścienia pod duchowym przewodnictwem dobrego czarodzieja Gandalfa, Szarego Wędrowca, sprzymierzeńca godnej idei. Na czele owej drużyny stoi szlachetny rycerz Aragorn, potomek dawnych królów ludzi, walczący ramię w ramię z elfem Legolasem; spotykamy też hobbitów Merry i Pippina, obrazujących klasycznych Anglików i reprezentujących sferę ludycznego humoru, zaś centrum wypracowania strategii jest dwór Elronda, ojca Arweny, ukochanej Aragorna.

1.2. „Władca Pierścieni” okazuje się powieścią symboliczną - w skomplikowanym ciągu wydarzeń, często niejednoznacznych pod względem psychicznym (postać Boromira), w rozległej panoramie symultanicznie i w układzie crescendo prowadzonej walki, kulminującej się pod koniec akcji trylogii w momencie wspomnianej bitwy (w połowie III części)¹¹ otwiera się szerokie pole do refleksji nad wyrafinowaną, bogatą symboliką, nawiązującą do zasadniczych wektorów naszej europejskiej tradycji. Całość, wbrew wielu krytycznym komentarzom literackim nie jest jednak odwzorowaniem wydarzeń II wojny światowej, jak potwierdza to sam autor¹². I tak możemy mówić o szeregu ważniejszych elementów, zakotwiczonych w kompleksie idiomów średniowiecznych, celtyckich, starogermańskich i śródziemnomorskich¹³, jak:

- pierścień, symbol władzy, prestiżu, ale też chciwości, symbol natury religijnej, symbol nieskończoności, magii, niewidzialności i plenipotencji, ale też zapowiedź zguby¹⁴
- drużyna, kojarząca się z drużyną Króla Artura i zarazem z Okrągłym Stołem, co uwidocznione jest poprzez narady u Elronda, postać Aragorna przywołuje Króla Artura,
- charakterystyczna dla średniowiecza grota¹⁵, uwidoczniła tak w trylogii Wagnera, jak i w „Pelleasie i Melisandzie”
- podstawowy dla romantyzmu i dla kultury schyłkowego średniowiecza motyw pielgrzymowania, podróży¹⁶, także przemiany osobowościowej (bohater metamorfozy – Gandalf, „Szary Pielgrzym”)
- motyw plecionki, symbolu miłości w mitologii Wikingów, czyli „**amor infiniti**” Ernesta Gombricha¹⁷ tak w wymiarze materialnym (np. ozdoba łaski Gandalfa, ornamenty budowli, plecionki roślinne, ornamentacja siedziby Elronda, Rivendell), jak symbolicznym (symultaniczna akcja filmu, obiegnikowy motyw cz.II ścieżki dźwiękowej filmu),
- obraz miłości damy i rycerza mimo przeszkód (Arweny i Aragorna, czyli elf i człowiek), także układ dwóch kobiet i mężczyzny (Arweny i Eowiny wobec Aragorna)¹⁸,
- germańska tradycja kobiet-wojowniczek uwidoczniła w postaci Eowiny,

¹¹ Narracyjny układ całości wspiera się na regule złotej proporcji: I połowa cz.II – bitwa Pod Helmowym Jarem, w 2/3 całości.

¹² J.R.R.Tolkien, przedmowa do: Władca pierścieni, przeł.J.Łoziński, Poznań 2001, s.9.

¹³ J.Kopaliński, Słownik symboli, Warszawa 1990.

¹⁴ Ibidem, s.313-316.

¹⁵ O funkcji symbolu groty w kulturze europejskiej i pozaeuropejskiej p.: A.Gruszczynska-Ziółkowska, Koncert w Hadesie: jaskinia i grota jako źródła dźwiękowych inspiracji, w: Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej, red.S.Zerańska-Kominek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s.7-21, też: E.Kolbuszewska, „Hipnoza głębi”. Motyw jaskini w literaturze romantycznej, rozdz.III pracy pt. Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań, Wrocław 2007.

¹⁶ J.Le Goff, Kultura średniowiecznej Europy, Warszawa 1970, s.143-146.

¹⁷ The Sens of Order, Oxford 1979, za wyd. niemieckim pt. Ornament und Kunst, Stuttgart 1982, cyt. za: M.Zlat, Symetria w sztuce, w: Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych, red.J.Gajda-Krynica, Wrocław 1993, s.49-97.

¹⁸ S.Gut, La musique moderne de 1900 a 1945, w: Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age a nos jours, sous la direction de Marie Claire Beltrando Patier, Bordes 1982, s.513-560 (522).

- drogi dla Celtów¹⁹ symbol lasu z jego opiekunami drzew, entami; spersonifikowane drzewa w lesie Fangorn i stare drzewa, malorny, w krainie Lothlorien²⁰, znany z epepei rycerskich symbol próby²¹,
- ważne dla opowieści pergaminy i księgi - symbol starożytnej biblioteki, a także znaczącej działalności irlandzkich mnichów, którzy dorobek antyku skopiowali i zachowali dla potomnych²²,
- miecz Aragorna – jeden z głównych symboli średniowiecza, znany nam zarówno z arcydzieła Wagnera, jak i z dramatu Debussy'ego, symbol siły i odpowiedzialności, związku ziemi i nieba²³, emblemat władcy, wodza i bohatera słonecznego, znak zalet wojennych, męskości²⁴
- Elrond, elf, zwołujący narady, postać z „ancient times”,
- Saruman z Isengardu, pompatyczny czarodziej, który stanął po złej stronie, symbol filozofii Wschodu i eksperymentów tej epoki, symbol „kamienia filozoficznego”,
- postać symbolizująca medyczną wiedzę tajemną – Elrond,
- architektoniczne symbole średniowiecza (łuki, wieże),
- nawiązanie do piekła w obrazach Mordoru,
- przywołanie legendarnych kręgów Dantego w konstrukcji stolicy Minas Tirith,
- woda w postaci rzek (Anduina, rzeka graniczna między Mordorem a Gondorem, obraz płynących łódką hobbitów między posągami królów po obu brzegach rzeki w końcu cz.I, w 1/3 całości to punkt strategiczny powieści), w postaci wodospadów, źródełek,
- ważna funkcja światła (Gandalf kojarzony z ogniem i fajerwerkami, promień światła padający z góry na grób przodków w grocie, królowa elfów Galadriela z Lothlorien występująca w blasku światła), znak wieczności, objawienia, odnowy, mądrości, kontemplacji i sprawiedliwości²⁵,
- charakterystyczny dla średniowiecza, zwłaszcza w wiekach XIII-XV, kolor niebieski (promieniejące światło gwiazdy, zamknięte w butelce o czarodziejskiej mocy wybawienia w momencie starcia z pajęczycą, koloryt pojawiania się w filmie Arweny), szczególna rola barwy – teologiczna, liturgiczna, emblematyczna, barwa traktowana jako rytuał, symbol, tonacja i katalizator²⁶,
- katedra (siedziba przywódcy Elronda położona wysoko wśród gór, dekorowana łukami i witrażami; siedziba Galadrieli w królestwie drzew),
- komizm reprezentowany przez hobbitów Merry'ego i Pippina (scena zabawy ze śpiewami),
- statek symbolizujący odejście w zaświaty (na końcu trylogii Frodo, odpływający z Bilbo Bagginsem), obraz statku pojawiający się kilkakrotnie w opowieści (Aragorn przybywający na odsiecz statkiem przed drugą bitwą, Galadriela żegnająca Drużynę Pierścienia na łódce o kształcie łabędzia, podróż statkami przez rzekę Anduinę)²⁷,
- rudy jako kolor od średniowiecza kojarzony ze zdradą i z demonami, z kimś wyklętym, buntownikiem, a przynajmniej z człowiekiem złośliwym²⁸, u Tolkiena w wersji dowcipnej (Gimli),
- góra od pradawnych czasów zestawiana symbolicznie z bogami, bohaterami, z samotnością, miejsce przejawiania się hierofanii i teofanii, symbol cech duchowych człowieka, otoczona bojaźnią²⁹ (siedziba Elronda położona wśród gór, góra Orodruina, czyli wulkan, gdzie powstał pierścień, ważny dla akcji szczyt Karadhras, w którego środku znajduje się pogrążona w mroku stara kopalnia krasnoludów – Moria),
- czarodziejska laska (Gandalfa, Sarumana),

¹⁹ J.Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979.

²⁰ B.Bates, op.cit., s.57-60; J.Frazer, *Złota gałąź*. Studia z magii i religii, przeł.H.Krzczkowski, Warszawa 2002, s.103-110.

²¹ M.Battistini, *Symbole i alegorie*. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia, tłum. K.Dyjas, Warszawa 2005, s.244.

²² T.Cahill, *Jak Irlandczycy ocalili cywilizację*, Poznań 1999.

²³ P.Rapelli, *Symbole władzy*. Leksykon – historia sztuka, ikonografia, przekł. A.Wieczorek-Niebielska, Warszawa 2008, s.64.

²⁴ W.Kopaliński, op.cit., s.222-225.

²⁵ W.Kopaliński, op.cit., s.415-417.

²⁶ M.Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł.H.Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s.157-159.

²⁷ B.Bates, op.cit., s.238.

²⁸ Ibidem, s.219-226.

²⁹ W.Kopaliński, op.cit., s.100-103; J.Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, z angielskiego przełożył Z.Dalewski, Warszawa 2001, s.116-117, 125; M.Battistini, *Symbole i alegorie*. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia, Warszawa 2005, s.241-243.

- róg w funkcji sygnałowej i symbolu dziedzicznej władzy (róg Gondoru, róg Boromira – kojarzonego z Rolandem),
- orzeł jako symbol światła zwyciężającego siły zła i szlachetności pojawiający się w strategicznym momencie największej bitwy³⁰,
- straszna pajęczycza Sheloba (symbol negatywny, znak oszustwa)³¹ pokonana przez Froda za pomocą światła prądawnej gwiazdy z butelki otrzymanej od Galadrieli,
- symboliczne postaci „czarnych jeźdźców Apokalipsy” – upiory pierścienia,
- gigantyczne olifanty występujące po stronie zła, przywołujące na myśl sławne słonie Hannibala,
- legendarny biały koń średniowiecza – koń Gandalfa, Shadowfax,
- aluzja do kielicha, aluzja przywodząca na myśl świętego Graala (Galadriela używająca misy w celu ukazania Frodowi przyszłości).

„Mitologia jest przedostatnią prawdą – przedostatnią, bo tej ostatecznej nie można ująć w słowach”³²

1.3. „*Władca Pierścieni*” jako relikwiarz romansów rycerskich, legend arturiańskich³³, postmodernistyczny przykład ożywczych funkcji tradycyjnych motywów, zrealizowanych i pojmowanych intertekstualnie³⁴, poddanych metamorfozie na zasadzie autorskiej kreacji³⁵, exemplum specyficznego dla orientacji końca średniowiecza „**harmonijnego akordu symboli**”³⁶ oraz przenikania się onirycznych sfer zakotwiczonych w celtyckich obrzędach³⁷ i stref realnych, przesiąknięty fundamentalnym w średniowieczu rozważaniem dylematu moralnego – jest obrazem zjawiska, które Umberto Eco określił jako „**affectio imaginaria**”³⁸. Mamy tu do czynienia z symbolicznym gestem, złożoną siatką alegorii i izotopii przekazu sztuki, także sztuki dźwięków, a przede wszystkim z ekspozycją współczesnego przeobrażenia dawnych mitów, tych ze „świętego czasu początków” – „**in illo tempore**”³⁹.

Opowieść ta jest także wyrazem tęsknoty za bohaterem, bohaterem nieskazitelnym moralnie, przeżywającym wiele niebezpiecznych przygód i osiągającym wreszcie swój cel dla dobra ludzkości. Analizując filozoficzne, etyczne i kulturowe aspekty bohatera mitu, Łukasz Trzcinski wyodrębnia czas i przestrzeń tego zjawiska, a opisując wyprawę bohatera Tolkiena, pojmując ją jako „**specyficzny rytuał przejścia**”⁴⁰.

Dziewięciosobowy zbiorowy bohater trylogii pokonuje demony, te potworne, fantastyczne i groteskowe (Gollum, Balrog z Morii, orkowie i Nazgule), jak i te, pochodzące z własnych zwątpień, wahań i zdrad. Zgodnie z antropologiczną wykładnią mamy tu obrazy ścieżek zła, wizji szatana i jego piekielnych kohort, całego procesu pokonywania demonicznego i bardzo aktywnego zła⁴¹.

³⁰ P.Rapelli, op.cit., s.52.

³¹ L.Impelluso, Natura i jej symbole. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia, przekł.H.Cieśla, Warszawa 2006, s.281; B.Bates, op.cit., s.221-222.

³² J.Campbell, Potęga mitu., Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem, oprac.B.S.Flowers, przekł. I.Kania, Kraków 2007, s.188.

³³ F.Pellegrino, F.Poletti, Literatura. Postacie i wątki. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia, Warszawa 2008, s.312, 320;

³⁴ S.Balbus, op.cit., cz.I: Kompetencje intertekstualne, s.15-185.

³⁵ P.Florek, Funkcja łącznika mitologicznego w twórczości Johna R.R.Tolkiena, w: Fantastyka XIX i XX wieku... op.cit., s.111-118; A.Szyjewski, Od Valinoru do Mordoru, Kraków 2003.

³⁶ J.Huizinga, Jesień średniowiecza, przeł.T.Brzostowski, wstęp H.Barycz, posłowie S.Herbst, Warszawa 1974, s.244.

³⁷ Długie średniowiecze, przekł.M.Żurowska, Warszawa 2007.

³⁸ Sztuka i piękno w średniowieczu, przekł.M.Kimula, M.Olszewski, Kraków 2006.

³⁹ M.Eliade, Mity, sny i misteria, przekł.K. Kocjan, Warszawa 1999, s.15.

⁴⁰ Mit bohatera w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej, Kraków 2006, s.154.

⁴¹ L.Ward, W.Steeds, Demony. Wizje zła w sztuce, tłum.E.Romkowska, Warszawa 2008.

Ten „**epos fantasy**” Petera Jacksona z muzyką Howarda Shore’a⁴², „opowieść w stylu legendy rycerskiej sprowadzona do konwencji filmu drogi”⁴³ obrazuje dobitnie zjawisko postmodernistycznej „**grawitacji ikonograficznej**”, czyli wiecznej aktualności motywów, istniejących w sferze sztuki w funkcji „tematów ramowych”, jak je określał Jan Białostocki⁴⁴ czy w funkcji wskazanej przez Normana Brysona **dexis**, czyli komunikacyjnej konstrukcji wypowiedzi we wspólnym dla obu stron kontekście⁴⁵.

Fundament stanowią w tym przypadku zarówno idee hermeneutycznej interpretacji, poststrukturalistyczne myślenie⁴⁶, jak teoria form symbolicznych Cassirera, film i jego przekaz możemy traktować bowiem jako dokument współczesnych tendencji kulturowych. Cała opowieść jest jeszcze jednym nawiązaniem postmodernizmu do średniowiecza z jego „magią gestów”, wyzwalających tajemne a niewidoczne siły, czyli generujących tzw. **skuteczność symboliczną**⁴⁷. To głębokie wniknięcie w średniowieczną konstrukcję symboliczną, szczególnego rodzaju „**enromancement**”, czyli pojmowanie świata jako fabuły powieściowej, napiętnowane czasem subiektywnym, o konstrukcji narracyjnej jednotorowej wielopasmowej oraz procesie kinetyzacji i symbolizacji przestrzeni, ze specyficznym umiejscowieniem czasu zawartości fabularnej (wcześniej od momentu czynności narracyjnych, poza osią czasu empirycznego, zgodnie z konwencją baśni i szczególnie właśnie w tej opowieści⁴⁸), typowy przykład Bachtinowskiej **czasoprzestrzeni** - zintensyfikowane jest ponadto we wzajemnych relacjach symboli bardziej niż w każdym z nich.

„Mitologia jest pieśnią wszechświata, muzyką sfer”⁴⁹

2.1. Wkraczając w tzw. „cultural musicology”⁵⁰, w rejony najbardziej predystynowane według Levi-Straussa do zbliżenia, czyli mit i muzykę, oraz rozważając reprezentatywną, a nie ilustrującą funkcję muzyki w tym dziele⁵¹ - nastał moment, by dać się porwać dźwiękom, czarowi muzyki, pomyślanej, last but not least, w duchu Wagnerowskiej oniryczności, muzyki wyrażającej wyrafinowanie naszego fin de siècle’u .

Specyfika ścieżki filmowej, jej rola dynamiczna w tym przypadku, immanentnie związana z rozwojem akcji i ciągiem narracyjnym, determinuje cykliczną organizację partytury⁵², ale nie w formie tradycyjnych ukształtowań, o jakich mówi wybitna badaczka muzyki filmowej; cykliczność należy rozumieć w kontekście procedur kompozytorskich, oparcia struktury na kilku tematach, motywach przewodnich i ich derywatach. Film Petera Jacksona zbliża się do typu „**symfonicznej fantazji wizualnej**”⁵³, zbliża się do sztuki synkretycznej, czy lepiej, za Eisensteinem⁵⁴, „sztuki polifonicznej”, zachowując zarazem jednolitość stylistyczną muzyki, wywiedzionej z klimatu krańcowego neoromantyzmu; aluzje do tworzywa i procedur Wagnerowskich są nie tylko czytelne i słyszalne.

W zakresie formy muzyki filmowej można mówić w tym przypadku o trzecim jej rodzaju: recytatyw muzyczno-filmowy, to znaczy muzyka pozbawiona autonomicznego ukształtowania

⁴² Ur. w Toronto w 1946 r., studiował muzykę w Berkeley College of Music w Bostonie, autor muzyki m. in. do „Milczenia owiec”. „Filadelfii”, „Aviatorki”; Cz.1.: Drużyna Pierścienia, cz.2.: Dwie wieże, cz.3.: Powrót króla, Nowa Zelandia – USA 2001-2003, cz.1. Oscary 2002 za zdjęcia, efekty specjalne, charakterystykę, muzykę, cz.2.: Oscary 2003 za montaż dźwięku i efekty wizualne, cz.3.: Oscary 2004 za najlepszy film, scenariusz adaptowany, reżyserię, montaż, muzykę i piosenkę, efekty wizualne, dźwięk, dekoracje, kostiumy i charakterystykę, za: A.Kołodyński, K.Zarębski, Słownik adaptacji filmowych, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s.309; muzyka wykonana przez Londyńską Orkiestrę Filarmoniczną pod dyktando kompozytora, film powstał przez 14 lat.

⁴³ A.Kołodyński, K.Zarębski, op.cit., s.309.

⁴⁴ Za: A.D’Alleva, Metody i teorie historii sztuki, przekł.E.i J.Jedlińscy, Kraków 2005, s.30.

⁴⁵ Ibidem, s.44.

⁴⁶ J.Grondin, Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej, tłum.L.Łysień, Kraków 2007.

⁴⁷ J.-C.Schmitt, Gest w średniowiecznej Europie, przeł..H.Zaremska, Warszawa 2006, s.343.

⁴⁸ H.Markiewicz, Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych, w: Poetyka. Struktura dzieła literackiego. T.2. Materiały do ćwiczeń. Seria druga. Opracowania, Warszawa 1997, s.83-104.

⁴⁹ J.Campbell, op.cit., s.14.

⁵⁰ J.Kerman, Contemplating Music. Challenges to Musicology, Harvard University Press 1985, rozdz.Ethnomusicology and „Cultural Musicology”.

⁵¹ R.D.Golianek, Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja, Poznań 1998.

⁵² A.Helman, Rola muzyki w filmie, Warszawa 1964, s.125-128.

⁵³ Ibidem, s.53.

⁵⁴ Ibidem, s.66.

formalnego⁵⁵, pozbawiona także usiłowań dosłownie ilustracyjnych. Jeśli Alicja Helman opisuje częste stosowanie tematu antytetycznego, złożonego z kilku myśli muzycznych, to w przypadku „Władcy Pierścienia” mamy do czynienia z wielotematycznością, z szeregiem podstawowych tematów, przypisanych konkretnym postaciom, przedmiotom czy ideom. W zakresie przystawalności obrazu i muzyki obserwujemy tu zjawisko synchronizmu, idealnego dopasowania do siebie dwóch elementów; muzyka dopowiada, dopełnia wyraz wizji, wzmacnia napięcie czy oddziałuje uspokajająco. Skoro wiemy za Gisele Brelet, iż „widzenie jest zmysłowym aktem poznania, a słyszenie – aktem świadomości”⁵⁶, to w tym filmie uwidoczniła jest dążność do zmysłowego postrzegania całości obrazu i dźwięku, który w tym dziele nie dominuje.

Przytaczając istotę wypowiedzi twórców muzyki w tym filmie, warto zwrócić uwagę na ich troskę o maksymalne oddanie klimatu i barwy komponowanej warstwy dźwiękowej, mającej być odwzorowaniem recepcji obrazu przez widza i wiernym przedstawieniem charakteru dźwięku, nie zaś ilustracją konkretnych odgłosów. Dokonano tego za pomocą zróżnicowanych i niezmiernie czasami oryginalnych środków:

- dopasowanie głosów chóralskich – śpiewacy pochodzący z Malezji i Polinezji obok graczy w piłkę nożną dla wzmocnienia siły dźwięku,
- użycie piosenki w języku elficko-celtyckim,
- zastosowanie chóru chłopięcego z Londynu w roli partii żeńskich,
- zapożyczanie motywów wschodnich w partiach Galadrieli,
- wykorzystanie instrumentarium indyjskiego w celach stylizacyjnych,
- konstrukcja motywu Isengardu, złych sił na 5/4,
- dla podkreślenia nordyckiego charakteru cz.2. wykorzystanie tzw. skrzypiec Hardangera (norweskiego instrumentu ludowego z dodatkową struną rezonansową działającą bezdotykowo),
- włączenie rogu francuskiego grającego motyw Gondoru w cz.3.,
- zaprojektowanie klimatu lasu poprzez dźwięki drewnianych instrumentów perkusyjnych i kłód, a także za pomocą odgłosów ryczących krów,
- nagranie w cz.2. wrzeszczących tłumów podczas meczu krykieta dla realizacji odgłosów bitewnych,
- ilustracja kroków Drzewca poprzez łomot padających drzew,
- ilustracja wysadzania murów w bitwie Pod Helnowym Jarem za pomocą odgłosów wulkanu,
- obsada wokalna zarówno natury operowej – Isabel Bayrakdarian w scenie z spotkania Arweny i Aragorna we śnie, Elisabeth Frazer w scenie lamentu dla Gandalfa (jej specyficzny, nieziemski głos charakteryzujący świat elfów), Renee Fleming śpiewająca w końcu cz.3. w czasie koronacji Aragorna, jak i ze sfery muzyki popularno-regionalnej (Annie Lenox w sławnej melodii kończącej trylogię – Into the West, Sheila Chandra, piosenkarka hinduska).

2.2. Muzyka do „Władcy Pierścieni” przywołująca natychmiastowe skojarzenia z arcydziełem Wagnera nie w sensie waloryzacji artystycznej, lecz w rozumieniu przesłania całości, synkretyzmu koncepcji, jej znaczenia dla ewolucji kierunków w sztuce i w pojęciu wagi nawrotów mitu w przełomach dziejów, mitu postrzeganego w klimacie rozedrganej ekstatycznie i melencholicznie ezoterycznej wrażliwości – pomyślana jest podobnie, jak pierwowzór. Wnikając w elementy warsztatowe, można wyróżnić następujące z nich:

- cykliczność i związana z tym procedura motywów przewodnich,
- rodzaj orkiestracji, bez intensyfikacji techniki polifonizacji partii,
- znaczna rola grupy instrumentów blaszanych w fakturze homogenicznej, projektowanych w punktach strategicznych akcji,
- instrumentalna, opisowa funkcja chóru, zróżnicowanego fakturalnie i kinetycznie (chóry bitewne, zawodzące, lamentowe, liryczne i statyczne)
- dominacja pewnych interwałów.

Cykliczność całości argumentowana jest:

- inkrustacją motywów z cz.1. w cz.2. i cz.3.,
- anonsowaniem motywów z cz.2. w cz.1.,
- wykorzystanie dawnych pieśni celtyckich i ludowych melodii norweskich,
- stosowanie techniki wariacyjnej motywów,
- działaniem kilku czołowych motywów, traktowanie ich wariacyjnie i symultanicznie (molowy, ale też iryzujący w zakresie trybów główny motyw Pierścienia (shifted tonality), występujący w

⁵⁵ Ibidem, s.124.

⁵⁶ Ibidem, s.146.

całej trylogii, aż do końcowego momentu wrzucenia pierścienia w otchłań, motyw Gandalfa, sielskiej przeszłości i wędrowki jednocześnie, motyw Drużyny Pierścienia, nordycki w charakterze motyw Rohanu (kraj ludzi) oparty na norweskiej muzyce ludowej, sekundowy i realizowany instrumentami blaszanymi motyw orków z Isengardu, schromatyzowany motyw Golluma z akompaniamentem ludowych cymbałów, poddawany wariacji w momencie przemiany bohatera na Smeagola, motyw Gondoru, motyw Mordoru, schromatyzowany i pozbawiony ciągłości melicznej motyw pajączycy, nowy motyw ornamentalny cz.3. „Powrót króla”).

Dominacja interwału dotyczy kwinty (motyw Eowiny, motyw Gondoru, progresywny motyw kwintowy Arweny w lirycznej scenie powitania Aragorna w roli króla i z akompaniamentem chóru żeńskiego, motyw Minas Tirith).

Istnieją jednak czynniki naznaczone już naszym czasem postmodernizmu i minimal art, takie jak:

- szerokopłaszczyznowa i długooddechowa statyka przebiegu na bazie wolnych temp,
- pandiatonizm z chromatyką w funkcji przejściowej, dynamicznej w poszczególnych scenach,
- momentowe użycie modalizmów i zaprzestanie funkcji dźwięku prowadzącego obok pochodów całotonowych,,
- zawieszanie i wybrzmiewanie głosu żeńskiego solo w scenach lirycznych,
- smyczki na pierwszym planie wzmacniają funkcje romantyzujące treści muzycznej,
- brzmieniowa, sonorystyczna funkcja chóru (w znaczeniu oprawy brzmieniowej, plamy barwnej),
- repetytywność akordu,
- pierwszoplanowa rola melodyki,
- romantyzujące operowanie climaxami typu narracyjnego, nie poszczególnych kształtów melodycznych,
- symboliczna funkcja poszczególnych interwałów i postaci ornamentalnych,
- niepodążanie za kinetycznym, energetycznym opisem przebiegu Wagnera przez Ernesta Kurtha.

2.3. *Ponowne odkrycie średniowiecza u schyłku wieków*, końcowego etapu średniowiecza, ponowne zapożyczanie się w zbiorze legend i dawnych melodii, ponowne objawienie melancholijnego, sensualnego klimatu pełnego tajemnic, jeszcze jedna opowieść o wielkiej i zakazanej miłości oraz przesłanie o zwycięstwie dobra nad złem – treści te akcentowane przez postmodernistyczne zabiegi intertekstualnej symboliki dookreślone muzyką, sugerującą „współdziałanie Mistrza z zaświatów”, treści skonstruowane za pomocą techniki retrowersyjnej według określenia Mieczysława Tomaszewskiego poruszyły miliony widzów i czytelników na przełomie wieków. Człowiekowi zawsze potrzebna jest baśń, zwłaszcza kiedy zmieniają się porządki świata, a muzyka te pragnienia uwypatnia...

„A ja będę słuchał i radował się, że za waszą sprawą wielkie piękno wcieli się w pieśń. Wtedy głosy Ainurów na podobieństwo harf i lutni, fletów i trąb, wilo i organów, i niezliczonych chórów wyśpiewujących słowa, zaczęły kształtować z tematu Iluvataru Wielką Muzykę; z przeplatających się i nieustannie zmiennych melodii wzbily się harmonijne dźwięki i popłynęły poza zasięg słuchu w głębie i wysokości, wypełniły przestrzeń, którą zamieszkiwał Iluvatar, przełaziły się przez jej granicę; Muzyka i echa Muzyki rozległy się w Pustce, aż przestała być pustką”⁵⁷

⁵⁷ J.R.R. Tolkien, *Silmarillion*, op.cit., s.11.