

Piotr Prusinowski
Uniwersytet Zielonogórski

FILMOWE INSPIRACJE W UTWORACH MUZYKI POPULARNEJ

*Well, there was this movie I seen one time
About a man riding 'cross the desert and it starred Gregory Peck
He was shot down by a hungry kid trying to make a name for himself [...]*
Bob Dylan¹

Przytoczonymi wyżej słowami Bob Dylan, pierwszy muzyk rockowy uhonorowany Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury, rozpoczyna swoją balladę *Brownsville Girl* (1986), napisaną wspólnie z Samem Shepardem, znanym dramaturgiem, aktorem i reżyserem. Choć w tekście nie pada tytuł filmu, o którym mowa, to jednak z przywoływanych scen można wywnioskować, że chodzi o *Rewolwerowca* (*The Gunfighter*, 1950) Henry'ego Kinga, klasyczny western z Gregorym Peckiem w roli głównej. W świadomości podmiotu lirycznego reminiscencje obejrzanego niegdyś filmu zdają się w jakimś bliżej nieokreślonym stopniu odzwierciedlać zasadniczą treść piosenki – wspomnienie miłosego związku z tytułową dziewczyną z Brownsville. Między losami jeźdźca mknącego przez pustynię (czy może owego „młodziaka głodnego sławy”, który „go śmiertelnie ranił”?) a włączoną narratora i jego ukochanej po teksańskich bezdrożach i prowincjonalnych miejscowościach zachodzi paralela, którą trudno jednoznacznie określić, choć można znaleźć wspólne elementy w postaci wątku podróży (z tym, że koń rewolwerowca zostaje zastąpiony przez „zdezelowanego forda” [„busted down ford”]²), motywu strzelaniny oraz tej samej, choć oddalonej w czasie scenerii. W filmie chodzi oczywiście o Dzikie Zachód, a w historii Dylanowskich kochanków – o te same ziemie w realiach lat 50. XX wieku, a zatem w okresie premiery *Rewolwerowca*³. Film zostaje

1 „Pamiętam, widziałem kiedyś taki film/ facet jechał przez pustynię, grał go Gregory Peck/ jakiś młodziak go śmiertelnie ranił, był głodny sławy, a nie miał nic [...]” – B. Dylan, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 121.

2 *Ibidem*.

3 Warto zwrócić uwagę, że King w dużej mierze idealizował epokę, o jakiej opowiadał, a z jego spojrzenia przebija poczucie przemijania wartości starego Zachodu. Z biegiem czasu również obraz lat 50., ery Jamesa Deana i Elvisa Presleya (ich nazwiska również pojawiają się w *Brownsville Girl*), uległ swoistej mitologizacji, przybierając formę nostalgicznej, a zarazem elegijnej *Americany*, której

wpisany w ramy dzieła muzyczno-literackiego, którego narrator z kolei umieszcza samego siebie w obrębie ekranowego spektaklu:

Something about that movie though, well I just can't get it out of my head
But I can't remember why I was in it or what part I was supposed to play
All I remember about it was Gregory Peck and the way people moved [...]⁴

Nie jest zresztą powiedziane, że Dylan i Shepard nawiązują w swoim utworze tylko do *Rewolwerowca* – w pewnym momencie podmiot mówi, że stoi w kolejce po bilet na inny film z udziałem Pecka: „nie wie, o czym jest, ale chodzi na wszystko, w czym on gra” („I don't even know what it's about/But I'll see him in anything so I'll stand in line”)⁵. Dzieje bohaterów piosenki, których połączyło uczucie prawdopodobnie zakazane i od początku naznaczone niepowodzeniem, mogą nasuwać skojarzenia z melodramatyczną fabułą *Pojedyńku w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946) Kinga Vidora. W książce *Together Through Life: A Personal Journey with the Music of Bob Dylan* Charles Morris wskazuje na ogólne powinowactwo utworu z tą manieryczną „końską operą”, zwracając uwagę na iście „groteskowy” rozmach produkcyjny obu dzieł oraz porównując *Brownsville Girl* do „szalonej westernowej odysei, sfilmowanej w 3D i Cineramie, rozpasanej w swoim własnym szerokoekranowym obłędzie”⁶.

Odniesienia do postaci słynnych aktorów, przetwarzanie wątków znanych z konkretnych filmów, wreszcie sytuacja, w której utwór muzyczny staje się dźwiękowym odpowiednikiem kinowego spektaklu – wszystkie te płaszczyzny nawiązań od lat przewijają się w muzyce rockowej, zarówno w sferze tekstowej, jak i brzmieniowej.

Artystką, która w swojej twórczości muzycznej szczególnie często nawiązywała do dzieł sztuki filmowej, jest Kate Bush. *Wuthering Heights* (1978), utwór z debiutancckiego singla brytyjskiej wokalistki i multiinstrumentalistki, był zarazem manifestem jej postawy twórczej, zmierzającej do swoistej syntezy muzyki pop z innymi sztukami, zwłaszcza tańcem, pantomimą oraz filmem. Swoje umiejętności baletowo-mimiczne artystka zaprezentowała po raz pierwszy w ilustrującym nagranie teledysku (u schyłku lat 70. XX w., niedługo przed nastaniem ery MTV, ów filmowy środek promocji muzyki, jakim jest wideoklip, należał jeszcze do rzadkości). Swoista „filmowość” jej utworów

piosenka Dylana pozostaje wręcz sztandarowym przykładem. Dotyczy to nie tylko warstwy tekstowej, lecz również brzmieniowej i kompozycyjnej, łączącej w sobie elementy rdzennie amerykańskich gatunków muzycznych, jak rhythm'n'blues, country czy gospel.

4 „Ale jeszcze z tym filmem – spokoju jedna rzecz mi nie chce dać/pamiętam, że był tam Gregory Peck i inni ludzie, pamiętam ich każdy krok/nie pamiętam za to, jakim cudem się w nim wzięłam i jaką rolę miałem grać [...]” – B. Dylan, *op. cit.*, s. 122-123.

5 *Ibidem*, s. 123.

6 „It's a mad Western Odyssey shot in 3D and Cinerama that revels in its own insanity” [tłum. P.P.], B. Thomas, *Bob Dylan, Sam Shepard, the Rolling Thunder Revue and the Epic Saga of „Brownsville Girl”*, <http://nightflight.com/rolling-thunder-the-gospel-years-bob-dylan-sam-shepard-and-the-brownsville-girl-saga/> [dostęp: 10.05.2018].

przejawiała się jednak nie tylko w sposobie ich prezentacji, lecz również w ich warstwie brzmieniowej, a zwłaszcza w samych tekstach. Inspiracji do napisania *Wuthering Heights* dostarczył podobno przypadek – oglądając telewizję, młoda artystka trafiła na końcówkę miniseriału BBC z 1967 roku, zrealizowanego na podstawie *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë⁷. To, co wokalistka zobaczyła na ekranie, skłoniło ją do przeczytania literackiego pierwowzoru – mrocznej opowieści o destrukcyjnej miłości, jaka połączyła Cathy Earnshaw i jej przybranego brata Heathcliffa⁸. W tekście piosenki pozostały jednak przede wszystkim reminiscencje tych ostatnich dziesięciu minut filmu, ilustrujących III rozdział powieści: Kate Bush śpiewa z punktu widzenia Cathy, która jako duch powraca pod okno Heathcliffa, prosząc go o wpuszczenie do środka, by mogła wziąć w posiadanie jego duszę.

Odwołując się do obejrzanego przed laty fragmentu filmu, Bush wydobyla z powieści te elementy, które w sposób najbardziej wyrazisty wpisują romantyczny utwór Brontë w tradycję anglosaskiej *gothic fiction*. Gatunek ten powrócił do łask w epoce wiktoriańskiej za sprawą takich powieści, jak na przykład *W kleszczach lęku* Henry'ego Jamesa. Filmowa adaptacja utworu, *Niewiniątka* (*The Innocents*, 1961) w reżyserii Jacka Clayтона, zainspirowała Kate Bush do napisania piosenki *The Infant Kiss* (1980)⁹. Wokalistka przyjęła punkt widzenia głównej bohaterki, guwernantki, która odkrywa, że dzieci, którymi się opiekuje, zostały opętane przez duchy zmarłych mieszkańców domu. Tekst ujawnia to, co film sugerował w sposób cokolwiek zawoalowany, a więc erotyczne napięcie pomiędzy guwernantką i jej małoletnim podopiecznym, a właściwie dorosłym mężczyzną wcielonym w ciało dziecka. Uświadamiając sobie pożądliwy charakter tytułowego „dziecięcego całusa”, wprawiającego jej ciało w „drżenie” („tingling”¹⁰), bohaterka czuje, że „przełamują się wszystkie jej bariery” („all my barriers are going”), że „to zaczyna wychodzić na światło dzienne” („it's starting to show”). Podejmuje walkę z samą sobą, „by nie stało się coś, czego będzie żałować” („something happen I'll regret”). O ile w przypadku *Wuthering Heights* Bush ograniczyła się tylko do transpozycji filmowych wątków, o tyle w *The Infant Kiss* poszła o krok dalej, podejmując się psychoanalitycznej reinterpretacji dzieła Clayтона.

Teksty obu piosenek zdradzają skłonność ich autorki do opowiadania historii o zdecydowanie fabularnym charakterze. Dotyczy to również innego utworu z tego okresu, *The Wedding List* (1980), gdzie wokalistka snuje narrację z punktu widzenia wdowy,

7 Reżyserem wszystkich czterech odcinków był Peter Sasdy.

8 W 1978 r. Bush opowiadała o genezie powstania utworu w wywiadzie dla australijskiego magazynu „TV Week” – por. http://gaffa.org/reaching/i78_tvw.html [dostęp: 24.05.2018].

9 Wokalistka mówiła na ten temat w wywiadzie udzielonym Peterowi Powellowi, dziennikarzowi stacji BBC Radio 1 – por. http://gaffa.org/reaching/ir80_r1.html [dostęp: 24.05.2018].

10 Tłumaczenia fragmentów wszystkich anglojęzycznych utworów (z wyjątkiem *Brownsville Girl* Dylana) – P.P.

która mści się na zabójcach swojego świeżo poślubionego męża. Inspiracji dostarczył film z udziałem Jeanne Moreau; choć Bush nie mogła sobie przypomnieć jego tytułu¹¹, to na podstawie treści utworu można bez najmniejszych wątpliwości stwierdzić, że chodzi o *Pannę młodą w żałobie* (*La mariée était en noir*, 1967) François Truffauta.

W jednym z wywiadów wokalistka mówiła, że nawet jeśli „bazuje na jakiejś książce lub filmie, to nie tworzy bezpośredniej kopii, lecz przepuszcza wątki tych dzieł przez pryzmat własnych życiowych doświadczeń”; w efekcie powstaje niekiedy „bardzo dziwna mieszanka całkowitej fikcji i [jej własnych] osobistych lęków”¹².

Pod tymi słowami mogłaby się zapewne podpisać również Susan Janet Ballion, znana pod estradowym pseudonimem Siouxsie Sioux. Liderce postpunkowego zespołu Siouxsie & The Banshees zdarzało się szukać natchnienia w dziełach literackich i filmowych, ale tylko takich, w których „znajdowała odbicie swoich własnych myśli i przeżyć”¹³. Do tej kategorii zalicza się *Lokator* (*Le locataire/The Tenant*, 1976), zrealizowany przez Romana Polańskiego na podstawie powieści Rolanda Topora. Podobnie jak bohater filmu, grany przez samego reżysera, artystka wynajmowała tanie mieszkanie, gdzie czuła się jak w więzieniu. Poczucie frustracji i wyobcowania towarzyszące postaci, której losy śledziła wcześniej na kinowym ekranie, teraz stawało się jej własnym udziałem w realnym życiu¹⁴. Tekst utworu zatytułowanego właśnie *Tenant* (1980) został napisany w pierwszej osobie liczby mnogiej, być może z tego względu, że dotyczy zarówno przeżyć filmowego lokatora, jak i samej autorki. Siouxsie śpiewa o egzystencji w ponurej przestrzeni, gdzie „farba jest spękana, a tapeta się odkleja” („the paint is cracked and the paper peels”), pośród nieprzyjaznych sąsiadów, którzy „mają oczy przy dziurkach od kluczy i uszy przy ścianach” („they have eye sat the key holes and ear sat the walls”). Zarówno w przygaszonym głosie wokalistki, jak i minimalistycznej warstwie brzmieniowej daje się wyczuć podskórne napięcie i wrażenie dojmującej klaustrofobii.

Odcień autobiograficzny ma również *Marlene On The Wall* (1985) Suzanne Vega¹⁵. Głosem przepełnionym melancholią wokalistka śpiewa o swoich nieszczęśliwych miłościach i poczuciu osamotnienia; niemyim świadkiem jej spotkań z kochankami i zmagani z samą sobą jest Marlena Dietrich, która spogląda z fotografii wiszącej na ścianie, a „jej kpiący uśmiech mówi wszystko” („her mocking smile says it all”).

11 C. Irwin, *Paranoia and Passion of the Kate Inside*, „Melody Maker” 4.10.1980, s. 30.

12 „Whenever I base something on a book or a film I don’t take a direct view [...]. I’ll put it through my personal experiences, and in some cases it becomes a very strange mixture of complete fiction and very, very personal fears within me” [tłum. P.P.] – *ibidem*.

13 W. Weiss, *Sztuka rebelii. Rozmowy ze świętymi i grzesznikami rocka*, Warszawa 1997, s. 233.

14 Por. *ibidem*.

15 Vega mówiła na ten temat w wywiadzie dla magazynu „Song Talk” – por. <http://www.songfacts.com/detail.php?id=2360> [dostęp: 24.05.2018].

Marlena Dietrich i Gregory Peck nie są jedynymi aktorami, którzy inspirowali twórców muzyki popularnej. Roxy Music, jeden z czołowych zespołów ery glam rocka, ma w swoim dorobku piosenkę *2HB* (1972), której enigmatyczny tytuł okazuje się dość łatwy do rozszyfrowania. Lider grupy, Bryan Ferry, śpiewa o człowieku z „ekranowego snu” („screen dream”), z „ożywionych celuloidowych obrazów” („celluloid pictures are living”), odzianym w białą marynarkę i czarny krawat, palącym papierosa w zadymionej sali nocnego klubu. Ów mężczyzna, uwikłany w gorący romans z pewną kobietą, musi się z nią rozstać, by „zwrócić ją bohaterowi” („gave her way to the hero”). W postaci z utworu Roxy Music trudno rozpoznać kogoś innego, niż Rick Blaine z *Casablanki* (1942) Michaela Curtiza, tym bardziej że w tekście piosenki zostaje dosłownie zacytowana słynna kwestia „Here’s looping at you, kid” („Miło było cię widzieć, mała”), którą Rick żegna się z ukochaną Ilsa, żoną bohatera wojennego, graną przez Ingrid Bergman. W kontekście tych filmowych nawiązań tytuł *2HB* to oczywiście skrótowy zapis dedykacji adresowanej do odtwórcy roli Ricka: „To Humphrey Bogart” („Humphreyowi Bogartowi”). Czułe słowa, jakimi mężczyzna obdarza kobietę, mogą być równocześnie odczytywane jako wyraz admiracji Ferry’ego wobec hollywoodzkiego gwiazdora, o którym „pamięć nigdy nie przeminie” („Your memory stay [...] / Will fade away never”). Ferry śpiewa w sposób melodramatyczny i dekadenski zarazem, stylizując się na szansonistę rodem z kabaretu czy music-hallu. Właścicielem takiego lokalu, nazwanego „Rick’s Café Americain”, jest nie kto inny, jak protagonista *Casablanki*, a jedną z piosenek wykonywanych na tamtejszej scenie – *As Time Goes By* Hermana Hupfelda. W utworze Roxy Music do tej właśnie melodii nawiązuje partia saksofonu w wykonaniu Andy’ego Mackeya, która swoje niecodzienne, jakby ekspresjonistyczne brzmienie zawdzięcza studyjnym manipulacjom Briana Eno. Akwarelowe, nieco oniryczne brzmienia elektrycznego pianina współtworzą nastrój ewokujący atmosferę kina spod znaku noir, którego Bogart był najśłynniejszą ikoną. Podobnie jak miało to miejsce w innych utworach Roxy Music z wczesnych lat 70., również i tutaj nawiązania kulturowe – w tym przypadku filmowe – noszą w sobie cechy postmodernistycznego pastiszu.

Tekst *2HB* dotyczy nie tyle samego gwiazdora, ile jego ekranowego wcielenia. Również zespół Alice Coopera w swojej *Ballad Of Dwight Fry* (1971) nawiązuje nie do biografii tytułowego aktora, znanego miłośnikom starego kina grozy, lecz do jednej z jego najśłynniejszych ról. Wokalista przyjmuje punkt widzenia obłąkanego Renfielda, którego Frye zagrał w *Draculi* (1931) Toda Browninga. Śpiewając z aktorskim zacięciem, przechodzi od szeptu do histerycznego krzyku, kiedy odgrywana przez niego postać, skrepowana kaftanem bezpieczeństwa, chce się wydostać z zakładu psychiatrycznego¹⁶.

¹⁶ Cooper wspomina, że zafascynowały go nie tylko aktorskie kreacje Frye’a, lecz nawet samo brzmienie jego nazwiska (które w tytule piosenki zostało z nieznanymi powodami przekreślone na

Dramaturgia tej muzycznej opowieści zyskuje swoiście filmowy charakter dzięki zabiegom dźwiękowym o narracyjny charakter, jak partia instrumentów klawiszowych naśladowująca brzmienie pozytywki, albo efekt imitujący wybuch bomby w momencie, gdy „ekspłoduje samotny umysł” bohatera („see my lonely mind explode”). Ballada o Dwighcie Frye’u to jednak coś więcej niż tylko rodzaj muzycznego Grand Guignolu. Eric Carr, perkusista grupy Kiss, zwraca uwagę, że piosenka spotkała się w swoim czasie z tak żywą reakcją publiczności, gdyż odzwierciedlała ówczesną sytuację w Ameryce, gdzie nieuzbrojeni przeciwnicy wojny wietnamskiej byli ustawicznie narażeni na brutalne represje ze strony władz. Bohater utworu, choć równie niegroźny, jak uczestnicy pokojowych manifestacji, zostaje przemocą odgradzony od społeczeństwa ludzi „normalnych” – jego dramat staje się w tym kontekście metaforą losu tych wszystkich, których system ukarał za to, że mieli odwagę myśleć inaczej¹⁷.

Nagrania Coopera, nawiązujące do poetyki horroru, a także jego koncerty, utrzymane w klimacie makabrycznego, choć cokolwiek umownego Grand Guignolu, miały istotny wpływ na ukształtowanie się stylistyki rocka gotyckiego. Do pionierskich przedstawicieli tego nurtu należała brytyjska formacja Bauhaus, która w swoim debiutanckim utworze *Bela Lugosi’s Dead* (1979) również nawiązała do ekranizacji *Draculi* w reżyserii Browninga. Już pierwsze dźwięki tej długiej, po części improwizowanej kompozycji wprowadzają słuchacza w nastrój rodem z sennego koszmaru: jednostajny, hipnotyczny rytm bossa novy, gitarowe „brudy” i dysonanse, linia basu imitująca uderzenia dzwonu, wreszcie upiorny, jakby martwy głos Petera Murphy’ego. Zgodnie z tytułem „Bela Lugosi nie żyje”, choć zarazem pozostaje „nieumarły” („undead”), „czerwony aksamit wyścieła czarną trumnę” („red velvet lines the black box”), a „dziewicze panny młode kroczą wokół jego grobu” („the virginal brides file past his tomb”). Również i w tym przypadku można odnieść wrażenie, że tekst dotyczy samego wampira, nie zaś odtwórcy jego roli. Specjaliści od kina grozy słusznie jednak podkreślają, że do tej pory „żaden aktor nie był tak wyraźnie kojarzony z rolą, jak Lugosi z Draculą”¹⁸. Legendy dopełnia fakt, iż artysta został pochowany w stroju transylwańskiego księcia. Wiele lat po swojej śmierci pozostał w jakimś sensie „nieumarły”, patronując narodzinom gotyckiej subkultury. Reprezentantów owego nurtu (w tym również muzyków Bauhausu) cechuje między innymi skłonność do pokrywania twarzy demonicznymi makijażami, w mniejszym

Fry). W utworach takich jak *Steven* czy *The Awakening* (oba z 1975 r.) wokalista próbował naśladować charakterystyczny głos aktora – „jeden z najbardziej przerażających, obłąkańczych głosów w historii” („one of the scariest, most demented voices ever”) – por. D. Thompson, *Welcome to My Nightmare: The Alice Cooper Story*, London 2012, s. 137.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 138-39.

¹⁸ „No actor has ever been so clearly associated with a role as Lugosi is with Dracula” [tłum. P.P.] – *Horror Cinema*, red. J. Penner, S.J. Schneider, P. Duncan, Köln 2008, s. 155.

lub większym stopniu przypominającymi charakteryzującę Lugosiego wcielającego się w postać Draculi.

Inna gwiazda kina okresu międzywojennego „powróciła” jako alter ego Madonny w utworach z albumu *Erotica* (1992), tematycznie powiązanych w całość dotyczącą życia seksualnego i uczuciowego młodej kobiety. W piosence tytułowej wokalistka, albo raczej odtwarzana przez nią persona, „przedstawia się” w następujący sposób:

[...] My name is Dita
I'll be your mistress tonight
I'd like to put you in a trance¹⁹

Dita Parlo to niemiecka aktorka znana między innymi z *Atalanty* (*L'Atalante*, 1934) Jeana Vigo, gdzie zagrała dziewczynę hołdującą ideałom miłości, niezależności i fantazji, które przeciwstawiała rutynie szarej egzystencji. Zarówno na ekranie, jak i poza nim Parlo była „anarchistką, która nie dbała o to, co ludzie pomyślą”, jeśli posłużyć się słowami samej Madonny²⁰. Wokalistka także i siebie określała mianem kobiety „silnej, niezależnej, inteligentnej”²¹, której nie obchodzi, co ludzie mówią na jej temat²². *Erotica* nie jest ani opowieścią o Dicie Parlo, ani też o żadnej z bohaterek, jakie kreowała na ekranie. W pewnym sensie jest natomiast aktorskim popisem Madonny, która wciela się w fikcyjną postać zrodzoną z inspiracji życiem i dorobkiem podziwianej przez siebie artystki, a zarazem naznaczoną rysami autobiograficznymi. Aktorstwo to pojęcie kluczowe dla niemal wszystkich poczynań amerykańskiej piosenkarki – nieustannie zmieniając swój własny wizerunek, zrzucając i przywdziewając kolejne maski, pozostaje mimo wszystko sobą; postfeministycznym wzorcem wyzwolonej kobiecości.

Fascynacja gwiazdami srebrnego ekranu znajduje ujście choćby w jej utworze *Vogue* (1990), gdzie w rapowanej wstawce wokalne Madonna wymienia nazwiska kilkunastu gwiazd Złotej Ery Hollywood. W ilustrującym nagraniu teledysku, zrealizowanym przez Davida Finchera, stylizuje się na kilka spośród wymienionych przez siebie aktorek, jak Marilyn Monroe, Veronica Lake, Greta Garbo, Marlena Dietrich, Katharine Hepburn, Judy Garland oraz Jean Harlow, przy czym wszystkie te ujęcia są ożywionymi „reprodukcjami” czarno-białych fotografii z ikonicznymi wizerunkami aktorskich „pierwowzorów”. Madonna sama z różnym powodzeniem próbowała swoich sił jako aktorka filmowa. Jej udział w niezbyt udanym thrillerze *Sidla miłości* (*Body of Evidence*, 1992) Uliego Edela można potraktować jako kolejną próbę odtworzenia „glamouru” dawnych

19 „Nazywam się Dita/tej nocy będę twoją panią/chciałabym wprowadzić cię w trans”.

20 „An anarchist who didn't care what people thought” [tłum. P.P.] – G.-C. Guilbert, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson 2002, s. 132.

21 M.B. Miller, *Miewam problemy...* [wywiad z Madonną], „Film” 2000, nr 6, s. 41.

22 K. Noel, *Trochę inna*, „Film” 2000, nr 6, s. 45.

femmes fatales i przystosowania tej estetyki do własnego wizerunku, a zarazem do współczesnej sobie epoki. Przesycona wyrafinowanym, miejscami nieco perwersyjnym erotyzmem atmosfera kina spod znaku neo-noir znalazła o wiele ciekawsze odzwierciedlenie w muzyce z płyty *Erotica*, gdzie powściągliwy śpiew Madonny, niekiedy zbliżony do melodeklamacji, staje się odpowiednikiem typowej dla filmów „czarnych” narracji z offu, podkład instrumentalny zaś, oparty głównie na eleganckich, lecz emocjonalnie wychłodzonych brzmieniach elektronicznych, nosi w sobie cechy dźwiękowego obrazu wielkomięskiej dekadencji. Jako artystka epoki ponowoczesnej, Madonna całkowicie podporządkowała swoją twórczość muzyczną aspektowi wizualnemu, najczęściej o filmowej proveniencji.

Nie zawsze muzyczne odwołania do aktorstwa muszą się łączyć z przywoływaniem konkretnych przykładów z historii kina. Róisín Murphy, była wokalistka Moloko, ma w swoim solowym dorobku piosenkę *Movie Star* (2007), gdzie śpiewa z perspektywy aspirującej aktoreczki, która usiłuje przekonać reżysera (prawdopodobnie również początkującego), by ten pomógł jej w realizacji marzeń o wielkiej karierze:

We'll make a movie, we'll break into cinema
 You'll be director, and I'll be your movie star
 We'll make a movie, the darlings of cinema
 You'll be director, and I'll be your movie star²³.

Irlandzka wokalistka zdaje się spoglądać na swoją bohaterkę przez pryzmat życzliwej ironii, która może być również formą autoironii. Utwór pochodzi z okresu, kiedy Murphy, kojarzona dotąd z muzyką alternatywną, podpisała kontrakt z wielkim koncernem fonograficznym EMI, by nagrać płytę z repertuarem łatwiejszym w odbiorze i bardziej przebojowym niż jej wcześniejsze dokonania. Artystka „zawsze wierzyła, że ma potencjał, by zostać gwiazdą pop” („I always believed that I have the potential to be a pop star”)²⁴. Nie wiadomo, czy bohaterka *Movie Star* doczeka się spełnienia swoich marzeń – tak samo, jak Murphy w trakcie pracy nad utworem nie mogła wiedzieć, czy jej samej uda się zdobyć status muzycznej divy. Kiedy album *Overpowered* ujrzał światło dzienne, recenzja w internetowym magazynie „Pitchwork”, choć entuzjastyczna, kończyła się mimo wszystko stwierdzeniem, że Murphy „nigdy nie będzie gwiazdą pop” („...but she will never be a pop star”)²⁵. I rzeczywiście, dzieło nie zyskało rangi bestsellera. Po latach artystka przyznała jednak, że w głębi duszy chyba nigdy nie pra-

23 „Nakręcimy film, przebijemy się do świata kina/Ty będziesz reżyserem, a ja twoją gwiazdą filmową/Nakręcimy film, zostaniemy ulubieńcami kina/Ty będziesz reżyserem, a ja twoją gwiazdą filmową”.

24 M. Dax, *This is Why Róisín Murphy Doesn't Give a Fuck Anymore* [wywiad z R. Murphy], <http://www.electronicbeats.net/this-is-why-roisin-murphy-doesnt-give-a-fuck-anymore/> [dostęp: 24.05.2018].

25 *Ibidem*.

gnęła tego rodzaju sławy, jaką zdobyły chociażby Madonna czy Björk – pozostając na uboczu głównego nurtu muzyki, może sobie nie tylko pozwolić na twórczą wolność, ale też wieść zwyczajne życie z dala od błysku fleszy²⁶.

Przykładem filmowca, który z rozmysłem dążył do zachowania niezależności od hollywoodzkiego systemu produkcyjnego, był aktor i reżyser John Cassavetes. W swoim eseju *What's Wrong with Hollywood* dał wyraz przekonaniu, że jedynie „indywidualna twórcza ekspresja” („individual creative expression”) może uratować amerykańską kinematografię, od lat podporządkowaną dyktatowi wszechwładnych producentów, którzy w pogoni za zyskiem schlebiają oczekiwaniom masowej widowni, przyzwyczajonej do konsumpcji filmów oderwanych od życia, opartych na wyświechtanych formułach gatunkowych²⁷. Nonkonformistyczna postawa reżysera inspirowała wielu artystów, nie tylko tych związanych z kinem. Według członków hardcore'owej grupy Fugazi „żałosne miasto wstydu” („poor city of shame”), jakim jest Hollywood, potrzebuje kogoś takiego, jak tytułowy bohater ich utworu, zatytułowanego właśnie *Cassavetes* (1993)²⁸. Muzyków łączy z filmowcem ta sama nonkonformistyczna postawa twórcza, przejawiająca się w dążeniu do całkowitej artystycznej samodzielności oraz w niechęci do wszelkich przejawów komercjalizacji kultury. Cassavetes finansował swoje projekty właściwie samodzielnie, niekiedy korzystając z pomocy przyjaciół. Również zespół Fugazi, chcąc uniknąć kompromisów wynikających ze współpracy z potężnymi wytwórniami płytowymi, związał się z małą firmą Dischord, której współzałożycielem jest sam Ian MacKaye, lider formacji²⁹. Utwory grupy, dotyczące istotnych problemów społecznych, oszczędne pod względem brzmieniowym, ale pełne emocjonalnej intensywności, pozostają w jakimś sensie odpowiednikami filmów Cassavetesa, który posługując się surowymi, niemalże paradokumentalnymi środkami wyrazu, próbował „wchodzić z kamerą w strumień życia”³⁰.

Twórca *Kobiety pod presją* nie jest oczywiście jedynym reżyserem, jaki dostarczył inspiracji muzykom rockowym. Zespół Big Audio Dynamite, założony przez Micka Jonesa, byłego gitarzystę The Clash, nagrał piosenkę *E = MC²* (1985), pomyslaną jako rodzaj hołdu dla Nicolasa Roega, jednego z najważniejszych i najbardziej oryginalnych przedstawicieli brytyjskiego kina autorskiego. Każda zwrotka parafrazuje fabularne i wizualne motywy znane ze wszystkich jego filmów nakręconych do roku 1985:

26 Por. *ibidem*.

27 J. Cassavetes, *What's Wrong with Hollywood*, „Film Culture” 1959, nr 19, s. 4-5.

28 W tekście pada również nazwisko żony Cassavetesa, aktorki Geny Rowlands, znanej z ról w takich jego filmach, jak *Twarze* (*Faces*, 1968), *Kobieta pod presją* (*A Woman Under the Influence*, 1974), *Premiera* (*Opening Night*, 1977) czy *Gloria* (1980).

29 W. Weiss, *Rock. Encyklopedia 2*, Warszawa 1994, s. 122.

30 *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 165.

*Performance*³¹ (1970), *Walkabout* (1970), *Nie oglądaj się teraz* (*Don't Look Now*, 1973), *Człowieka, który spadł na Ziemię* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), *Zmysłowej obsesji* (*Bad Timing*, 1980), *Eureki* (1983) oraz *Błahostki* (*Insignificance*, 1985).

Kiedy mowa o niespodziewanej śmierci pewnego mężczyzny oraz równie nieoczekiwanym pojawieniu się postaci Aborygena, to wiadomo, że chodzi o nawiązania do fabuły *Walkabout*, gdzie ojciec w nagłym przyпадzie szaleństwa usiłuje zabić dwójkę swoich dzieci, a następnie popełnia samobójstwo; parze sierot udaje się przetrwać w australijskim buszu dzięki pomocy rdzennego mieszkańca tych terenów.

W drugiej zwrotce postaci gwiazdora pop i gangsterów, motywy przybrania nowej tożsamości („new identity must be found”) oraz zderzenia przestępczego półświatka („gangland”) z „undergroundem” i bohemą, a także ściśle określone „miejsce akcji” (londyński Powis Square) to czytelne odniesienia do filmu *Performance*, gdzie osobliwa psychologiczna interakcja łączy dwóch z pozoru zupełnie różnych bohaterów: bezwzględnego gangstera i dekadentckiego muzyka rockowego.

Karlica w przebraniu Czerwonego Kapturka, sześciocalowy nóż, krople krwi na kolorowym slajdzie, „pogrzeb jego ukochanej, choć tak naprawdę to on jest trupem” („Funeral for his bride/But it's him who's really dead”) – wszystkie te elementy składają się na rodzaj obrazowego streszczenia filmu *Nie oglądaj się teraz*, opartego na powieści Daphne du Maurier, ale nasyconego duchem twórczości Borgesa.

W postaciach z następnej partii tekstu – „kosmicznym facecie, który spadł z nieba” („space Guy fell from the sky”) i „naukowcu żującym gumę” („scientist eats bubble-gum”) – można rozpoznać bohaterów dramatu science fiction *Człowiek, który spadł na Ziemię*. Gwiazdor baseballu („hall of fame baseball”), senator-kryminalista („senator's a hoodlum”), „król intelektu” („king of brains”) oraz „królowa sukienek z worka [na ziemniaki]” („queen of sack”) to kolejno Joe DiMaggio, Joseph McCarthy, Albert Einstein i Marilyn Monroe – fikcyjną opowieścią na temat spotkania tych postaci w jednym pokoju hotelowym jest *Błahostka*.

Współlider zespołu, Don Letts, wyjaśnia, że w trakcie pracy nad tekstami piosenek starał się pisać w taki sposób, jakby tworzył filmowe scenariusze albo scenopisy, co współgrało z zamierzeniami Micka Jonesa, który chciał nadać muzyce grupy swoiście „szerokoekranowy” („wide-screen”) charakter³². „Filmowość” kompozycji $E = MC^2$ przejawia się nie tylko w słowach zawartych w tekście napisanym przez samych muzyków, lecz także w wykorzystaniu „gotowych” fragmentów ścieżki dźwiękowej

31 Współreżyserem tego filmu był Donald Cammell, a w postać upadłego gwiazdora rocka wcielił się Mick Jagger. Także w dwóch innych swoich filmach Roeg powierzył główne role męskie znanym muzykom – w *Człowieku, który spadł na Ziemię* zagrał David Bowie, a w *Zmysłowej obsesji* Art Garfunkel.

32 Por. D. Letts, M. Jones, *Big Audio Dynamite's Notes From the Frontline*, <https://sabotagetimes.com/music/b-a-d> [dostęp: 24.05.2018].

Performance – dialogi oraz odgłosy wystrzałów, wykrojone wprost z filmu za pośrednictwem techniki samplingu, współtworzą klimat utworu.

Letts wspomina, że w trakcie sesji nagraniowych Big Audio Dynamite muzycy urządzali sobie prywatne pokazy filmowe z myślą o tym, by „podkraść” wycinki dialogów, a następnie umieścić je we własnych utworach³³. W piosence *Medicine Show* (1985) można usłyszeć wiele dźwiękowych cytatów ze *Skarbu Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) Johna Hustona oraz spaghetti westernów Sergia Leone: głosy takich aktorów, jak Eli Wallach, James Coburn czy Clint Eastwood, który w obrazie *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari/A Fistful of Dollars*, 1964) kazał „przygotować [dla swoich przeciwników] trzy trumny” („prepare three coffins”), huk serii z karabinu maszynowego, a także fragment muzyki skomponowanej przez Ennia Morricone do *Dobrego, złego i brzydkiego* (*Il buono, il brutto, il cattivo/The Good, the Bad and the Ugly*, 1966). Wszystkie te sample rozmieszczono wewnątrz struktury kompozycji w taki sposób, by nie sprawiały wrażenia przypadkowych „ozdobników”, lecz wpisywały się w narrację ustanowioną przez tekst (rodzaj żartobliwej, bardzo „filmowej” opowiadki sensacyjno-przygodowej). Pierwotny materiał dźwiękowy ulega swoistej rekontekstualizacji, stając się nie tylko częścią innej fabuły, ale także innego medium.

Big Audio Dynamite to jeden z pierwszych zespołów rockowych, które w latach 80. eksperymentowały z możliwościami nowego instrumentu, jakim był wówczas sampler cyfrowy. Wśród najbardziej kreatywnych użytkowników tego sprzętu znaleźli się z jednej strony twórcy hip hopu, a z drugiej przedstawiciele rocka industrialnego. O ile pierwsi specjalizowali się w miksowaniu dźwiękowych asamblaży z fragmentów nagrań innych wykonawców, to drudzy najczęściej uzupełniali swoje utwory samplami o niemuzycznym charakterze, wykorzystując przetworzone dźwięki otoczenia (np. odgłosy maszyn fabrycznych) oraz czerpiąc z mediów audiowizualnych, jak telewizja i film³⁴.

Prace nad albumem *The Mind Is A Terrible Thing To Taste* (1989) amerykańskiej formacji Ministry, założonej przez Ala Jourgensena, przebiegały w nieco podobny sposób, jak miało to miejsce w przypadku Big Audio Dynamite. Basista i multiinstrumentalista Paul Barker oraz perkusista William Rieflin przez miesiąc oglądali wideokasety z różnymi filmami, wsłuchując się w ścieżki dźwiękowe i samplując wszystko, co mogłoby się wpasować w klimat muzyki zespołu³⁵, łączącej awangardową elektronikę

33 Por. *ibidem*. W tym miejscu warto podkreślić, że Letts – w dużej mierze odpowiedzialny za „filmową” stronę utworów Big Audio Dynamite – już w latach poprzedzających narodziny zespołu był dobrze znany jako realizator teledysków i dokumentów muzycznych, później natomiast zajął się również tworzeniem filmów fabularnych.

34 Nie jest to wszakże regułą – przykładowo szwajcarski zespół industrialny The Young Gods komponował swoje utwory z samplowanych fragmentów muzyki tak różnych artystów, jak choćby Jimi Hendrix, Guns N’ Roses, Richard Wagner czy W.A. Mozart.

35 Por. Ch. Dick, *Brain Damage. The Making of Ministry’s „The Mind Is A Terrible Thing To Taste”*, „Decibel Magazine” 2011, nr 11, s. 52.

z ekspresywnością właściwą ciężkim odmianom rocka, jak thrash metal czy hardcore. Zawartość płyty ma charakter programowy – poszczególne utwory odzwierciedlają kondycję jednostki w świecie zmierzającym ku totalitaryzmowi i samounicestwieniu. W tym świetle nie dziwi dobór samplowanego materiału. W piosence *Thieves*, gdzie tytułowymi „złodziejami” są amoralni, skorumpowani politycy, znalazły się cytaty z *Full Metal Jacket* (1987) Stanleya Kubricka, jednego z najgłośniejszych filmowych rozrachunków z wojną wietnamską. Nieprzyjemny, rozkazujący głos należy do sierżanta z obozu szkoleniowego dla młodych rekrutów, sadystycznego służbisty, który znęcając się psychicznie nad swoimi podwładnymi, niejako „pierze im mózgi”, by na froncie stali się pozbawionymi woli i uczuć maszynami do zabijania. Komendom wygłaszanym przez funkcjonariusza opresyjnego systemu zostają przeciwstawione głosy demonstrantów protestujących przeciwko amerykańskiemu zaangażowaniu w Wietnamie, samplowane z filmu dokumentalnego *Wojna w domu* (*The War at Home*, 1979) Glenna Silbera.

Inny utwór, *Cannibal Song*, został napisany z perspektywy „odczłowieczonego” („dehumanize”), „poddanego lobotomii” („lobotomize”), „wrzuconego do celi” („thrown into a cell”) pensjonariusza zakładu dla obłąkanych. Na pierwszym planie wyeksponowano jednostajnie pulsującą linię basu oraz mechaniczny rytm przypominający uderzenia młota. W tle nieustannie rozbrzmiewają upiorne hałasy i wrzaski, zlewające się w amorficzną całość, z której w pewnym momencie da się wyłowić słowa „The mind is a labyrinth” („Umysł to labirynt”). Wszystkie te sample, wzięte z horroru Tony’ego Randela *Powrót z piekieł II* (*Hellbound: Hellraiser II*, 1988), służą wykreowaniu czegoś, co dałoby się określić mianem dźwiękowego pejzażu wewnętrznego. Słuchacz otrzymuje możliwość wejrzenia w głąb udręczonej psychiki podmiotu lirycznego.

Sampling odgrywał kluczową rolę w metodzie, jaką członkowie belgijskiego zespołu Front 242 posługiwali się w trakcie tworzenia swoich utworów: Daniel Bressanutti rozsyłał pozostałym muzykom kasety z zebraniem przez siebie materiałem dźwiękowym, by następnie każdy z nich dodał do tej mieszaniny „coś od siebie”³⁶. Innymi słowy, sample nie były dobierane do muzyki, lecz odwrotnie – stanowiły punkt wyjścia dla pracy nad utworem. W dwuczęściowej kompozycji *Masterhit* (1987) rolę introdukcji pełni dialog zaczerpnięty z filmu Davida Cronenberga *Videodrome* (1982), a dokładniej – ze sceny, w której szef tajemniczej korporacji Spectacular Optical przemawia do swoich „wyznawców” zgromadzonych w studiu telewizyjnym:

- You know me...
- Yeah, we know you!
- ...and I sure know you – everyone!*

* „– Znacie mnie.../– Tak, znamy cię!/– ...a ja na pewno znam was – każdego z osobna!” [tłum. P.P.].

36 Por. D. Stubbs, *The Enforcers*, „Melody Maker” 3.09.1988, s. 26.

Dość enigmatyczna treść samej piosenki zdaje się odzwierciedlać relację opartą na podporządkowaniu, podszytą sadomasochizmem. Zarówno warstwa brzmieniowa, oparta na syntetycznych rytmach i agresywnych efektach elektronicznych, jak i słowa zawarte w tekście korespondują nie tylko z przywołanym fragmentem ścieżki dźwiękowej, lecz również z zasadniczą tematyką filmu – dzieło Cronenberga, utrzymane w tonacji surrealistycznego koszmaru, dotyczy ujarznienia ludzkiego ciała i umysłu przez środki masowego przekazu.

Dla zespołów takich jak Ministry, Front 242 czy Skinny Puppy technika samplingu była jednym ze środków pozwalających na wykreowanie dźwiękowych wizji odhumanizowanej cywilizacji postindustrialnej. Odmienny charakter ma muzyczne uniwersum stworzone przez członków nowojorskiej grupy White Zombie. Gitarzysta Jay Juenger wspomina, że jednym z powodów ich przeprowadzki do Los Angeles była możliwość przebywania w bliskim sąsiedztwie Hollywood – „To tu rodzi się cała ta tandetna kultura amerykańska, która nas tak bardzo inspiruje. Chcieliśmy być częścią tego zjawiska”³⁷. Już same tytuły piosenek w rodzaju *Cosmic Monsters Inc.* i *Grindhouse (A Go-Go)* (obie z 1992) czy *El Phantasma And The Chicken-Run Blast-O-Rama* (1995), a także nazwa formacji³⁸ oraz artystyczny pseudonim jej lidera (Rob Zombie) wskazuje na zamiłowanie do estetyki kina klasy B. Muzyka grupy, pod względem stylistycznym zbliżona do metalu, ale wymykająca się jednoznacznym klasyfikacjom gatunkowym, została naszpikowana samplami z licznych horrorów i filmów eksploatacyjnych, w szczególności z lat 50., 60. i 70. Do najczęściej cytowanych (np. w utworze *Thunder Kiss '65*) należał niskobudżetowy obraz Russa Meyera *Szybciej, koteczku! Zabij! Zabij! (Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965)*, gdzie każda z trzech głównych bohaterek mogła się poszczycić nie tylko ponętym ciałem, lecz również mocnym charakterem i siłą w pięściach... Film, niegdyś lekceważony, z czasem doczekał się artystycznej nobilitacji jako klasyk kina *camp*. Echa tej historii pobrzmiwają chociażby w *Death Proof* (2007) Quentina Tarantino. Dorobek White Zombie jest w pewnym sensie muzycznym odpowiednikiem kina, jakie uprawia twórca *Pulp Fiction* (1994) – eklektycznego, pastiszowego, pełnego nawiązań do filmów różnych gatunków i różnej jakości. W późniejszych latach Rob Zombie już nie tylko inspirował się filmami, ale sam zaczął je tworzyć. W reżyserowanych przez siebie horrorach, takich jak *Dom tysiąca trupów (House of 1000 Corpses,*

37 W. Weiss, *Sztuka rebelii...*, s. 418.

38 Zespół wziął swoją nazwę z tytułu klasycznego filmu grozy *Białe zombie (White Zombie, 1932)* w reżyserii Victora Halperina – por. S. Daly, *Rob Zombie: Monster of Rock*, „Rolling Stone” 4.02.1999, <https://www.rollingstone.com/music/news/rob-zombie-monster-of-rock-19990204> [dostęp: 24.05.2018]. Nie był to pierwszy przykład tego rodzaju. Słynna grupa Black Sabbath zawdzięcza swoją nazwę horrorowi Mario Bavy *Trzy oblicza strachu (I tre volti della paura, 1963)*, który w Anglii wyświetlany był właśnie pod tytułem *Black Sabbath* – por. W. Weiss, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991, s. 68.

2003) i *Władcy Salem* (*The Lords of Salem*, 2013), stosował metodę podobną do tej, jaką posługiwał się przy tworzeniu swojej muzyki – nasycał je dużą liczbą odwołań i zapożyczeń z dzieł innych filmowców, a w mniejszych lub większych rolach obsadzał aktorów znanych z ról w klasycznych pozycjach kina grozy, jak Karen Black, Barbara Crampton czy Udo Kier.

Również Kate Bush próbowała swoich sił w branży filmowej. Artystka, która już na kilka lat przed debiutem pobierała lekcje u słynnego mima Lindsaya Kempa³⁹, uczyniła ze swojego ciała jeszcze jedno narzędzie ekspresji artystycznej. W szczególności interesowało ją włączenie muzyki i tańca w obręb filmowego medium. Jej ambicje nie ograniczały się wszakże do realizowania teledysków z własnym udziałem, ani też do kopiowania stylistyki hollywoodzkich musicali, lecz raczej do stworzenia pewnego rodzaju sztuki totalnej. Pod tym względem wzorcem były dla niej *Czerwone pantofelki* (*The Red Shoes*, 1948) Michaela Powella i Emerica Pressburgera – niekonwencjonalne widowisko w Technicolorze, gdzie sekwencje baletowe, inspirowane baśnią Andersena, odzwierciedlają prywatny dramat tancerki biorącej udział w spektaklu. Inspirując się tym klasycznym dziełem brytyjskiego kina, Bush nagrała *concept album* pod tym samym tytułem (*The Red Shoes*, 1993). Część utworów składających się na zawartość płyty tworzyło fabularny cykl – baśniową opowieść o baletnicy próbującej się uwolnić spod mocy zaczarowanych bucików, które zdają się żyć własnym życiem, zmuszając ją do ciągłego tańca. Niedługo po premierze albumu światło dzienne ujrzała jego filmowa ilustracja – *The Line, the Cross & the Curve*. Bush zamierzała pozyskać do współpracy samego Powella, kiedy jednak ten zmarł, osobiście wyreżyserowała ów czterdziestominutowy film, w którym zagrała również główną rolę. Podobnie jak twórcy *Czerwonych pantofelków*, eksperymentowała z ruchem, barwą i montażem. Rezultat okazał się jednak niezbyt udany, co zresztą sama przyznała: dzieło było właściwie zbiorem teledysków połączonych narracyjnymi wstawkami. O porażce zdecydował między innymi brak odpowiednich środków na sfinansowanie projektu⁴⁰ oraz artystyczny poziom samych piosenek – zdając sobie sprawę z ich słabości, Bush po latach postanowiła nagrać ich „ulepszone” wersje. Umieściła je na albumie z 2014 roku, zatytułowanym nie inaczej, jak *The Director’s Cut* (wersja reżyserska to termin stosowany na użytek „ostatecznej” wersji filmu, przerobionej w taki sposób, by najpełniej odpowiadała oryginalnemu zamysłowi autora).

Jeśli posłużyć się określeniem „reżyseria” w kontekście działalności artystycznej jakiegoś muzyka, to za najbardziej adekwatny przykład mogłaby uchodzić solowa twórczość Barry’ego Adamsona, po raz pierwszy zaprezentowana na płycie *Moss Side*

³⁹ *Ibidem*, s. 56.

⁴⁰ Por. N. Dahl, *Kate Bush’s Cinema of Sound*, <http://www.dazeddigital.com/music/article/33816/1/kate-bush-s-cinema-of-sound> [dostęp: 24.05.2018].

Story (1989). Tytuł odnosi się do manchesterskiej dzielnicy Moss Side, gdzie artysta przyszedł na świat, jednocześnie zaś stanowi ewidentne nawiązanie do klasycznego musicalu Roberta Wise'a i Jerome'a Robbinsa *West Side Story* (1961). Jako wykonawca większości partii instrumentalnych, aranżer sekcji smyczkowych i „dyrygent orkiestry” dodatkowych muzyków, a także projektant oprawy graficznej albumu, Adamson dążył do sprawowania całkowitej kontroli nad wszystkimi aspektami procesu twórczego. Postępował niczym reżyser kina autorskiego w trakcie pracy nad bardzo osobistym projektem⁴¹. Warstwa tekstowa *Moss Side Story* jest wprawdzie ograniczona do minimum (słowa pojawiają się jedynie w samplowanych urywkach wiadomości telewizyjnych), ale poszczególne „sceny”, obfitujące w efekty dźwiękowe o narracyjnym charakterze, układają się w spójną fabularną całość – mroczną opowieść w stylu noir „wyreżyserowaną” za pomocą samych dźwięków.

Z inspiracji twórczością takich kompozytorów, jak John Barry czy Ennio Morricone, powstało coś więcej niż *soundtrack* do nieistniejącego filmu. Być może zakres możliwości nawiązań do kinematografii wyczerpuje się właśnie tutaj: w miejscu, gdzie muzyka w pewnym sensie sama staje się dziełem filmowym, a słuchacz – odbiorcą obrazów, które rodzą się w jego wyobraźni za pośrednictwem dźwięków.

Bibliografia

- 1001 albumów muzycznych. Historia muzyki rozrywkowej, red. R. Dimery, przeł. M. Bugajska, J. Topolska, J. Wiśniowski, Poznań 2007.
- Cassavetes John, *What's Wrong with Hollywood*, „Film Culture” 1959, nr 19, s. 4-5.
- Dahl Nel, *Kate Bush's Cinema of Sound*, <http://www.dazeddigital.com/music/article/33816/1/kate-bush-s-cinema-of-sound> [dostęp: 24.05.2018].
- Daly Steven, *Rob Zombie: Monster of Rock*, „Rolling Stone” 4.02.1999, <https://www.rollingstone.com/music/news/rob-zombie-monster-of-rock-19990204> [dostęp: 24.05.2018].
- Dax Max, *This is Why Róisín Murphy Doesn't Give a Fuck Anymore*, <http://www.electronicbeats.net/this-is-why-roisin-murphy-doesnt-give-a-fuck-anymore/> [dostęp: 24.05.2018].
- Dick Chris, *Brain Damage. The Making of Ministry's „The Mind Is A Terrible Thing To Taste”*, „Decibel Magazine” 2011, nr 11, s. 52.
- Dylan Bob, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Guilbert Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson 2002.
- Horror Cinema*, red. J. Penner, S.J. Schneider, P. Duncan, Köln 2008.
- Irwin Colin, *Paranoia and Passion of the Kate Inside*, „Melody Maker” 4.10.1980.
- Letts Don i Jones Mick, *Big Audio Dynamite's Notes From the Frontline*, <https://sabotagetimes.com/music/b-a-d> [dostęp: 24.05.2018].

41 Por. 1001 albumów muzycznych. Historia muzyki rozrywkowej, red. R. Dimery, przeł. M. Bugajska, J. Topolska, J. Wiśniowski, Poznań 2007, s. 624.

- Miller Max B., *Miewam problemy...*, „Film” 2000, nr 6, s. 41.
- Noel Kasia, *Trochę inna*, „Film” 2000, nr 6, s. 45.
- Stubbs David, *The Enforcers*, „Melody Maker” 3.09.1988, s. 26.
- Thomas Bryan, *Bob Dylan, Sam Shepard, the Rolling Thunder Revue and the Epic Saga of „Brownsville Girl”*, <http://nightflight.com/rolling-thunder-the-gospel-years-bob-dylan-sam-shepard-and-the-brownsville-girl-saga/> [dostęp: 10.05.2018].
- Thompson Dave, *Welcome to My Nightmare: The Alice Cooper Story*, London 2012.
- Weiss Wiesław, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991.
- Weiss Wiesław, *Rock. Encyklopedia 2*, Warszawa 1994.
- Weiss Wiesław, *Sztuka rebelii. Rozmowy ze świętymi i grzesznikami rocka*, Warszawa 1997.

CINEMATIC INSPIRATIONS IN POPULAR MUSIC

Summary: Over the course of decades rock and pop artists have referred to cinema in various ways. It's not only about music videos, which are, in fact, film illustrations of music. References to famous actors and plots of specific films, samples of dialogue and other sound bites from motion pictures, and finally the cases where a song becomes a musical equivalent of a cinematic spectacle – all these references are present in popular music, in both its textual and sonic aspects.

Keywords: film, music, pop, rock