



STOPKLATKI Z IKARA

fot. Łukasz Bąk

Bitwa fortepianów:
Mietek Kosz (Dawid Ogrodnik)
vs. Bogdan Dano

Spotkanie z Dawidem Ogrodnikiem i z reżyserem Maciejem Pieprzycą było bardzo dobre. Nabrałem po nim energii. Wybraliśmy potrzebne nam do filmu tematy – zarówno te amerykańskie: *Take the A-Trane*, *Summertime*, jak i te polskie, które chodziły w latach 60.: *Cala jesteś w skowronkach*, *Sleep Safe and Warm*, *Pamelo żegnaj*. Ustaliliśmy też kompozycje Kosza, które wejdą do filmu – *Przed burzą*, *Złudzenie* oraz *Tańce Polowieckie* na motywach Borodina.

Ogrodnik okazał się zorientowany w temacie, miał już styczność z instrumentem, bo parę lat uczył się gry na fortepianie, umiał nawet zagrać fragment *Marsza pogrzebowego* Chopina, który miał być użyty w finale filmu. To było przydatne, żeby zagrać wybitnego pianistę Mietka Kosza. Kosz stracił wzrok w wieku lat jedenastu i osiągnął profesjonalną, techniczną biegłość oraz umiejętność jazzowej improwizacji w bardzo krótkim czasie. Nie mam pojęcia, jak się mu to udało.

Jestem przekonany, że godzinami wyobrażał sobie to, co chciałby zagrać. Straciwszy możliwość widzenia, automatycznie przerzucił wszystkie życiowe siły na pole wewnętrznej wyobraźni. Tylko tak dałoby się to wytłumaczyć. Niemożliwe jest osiągnięcie takiego poziomu samym tylko ćwiczeniem na instrumencie. Musiał poświęcić

na to o wiele więcej czasu i ćwiczyć w wyobraźni. Ale muzyka była dla niego szansą na przeżycie, dlatego tak żarliwie w nią wszedł.

Ja sam tak właśnie opanowywałem umiejętność improwizacji – wyobrażałem sobie to wszystko, co kiedyś zagram. Stopniowo, z biegiem czasu wyobrażone rzeczy pojawiały się w moich improwizacjach. To się dzieje automatycznie. „If you don’t leave it, it will not come out of your horn” – mawiał Charlie Parker. Wszędzie w necie jest „If you don’t live it”, ale taki cytat nie ma sensu. Żeby coś zagrać na scenie naturalnie, trzeba najpierw się tego nauczyć, a potem o tym zapomnieć. Najpierw sobie to wyobrazić, a potem porzucić. Dopiero wtedy da się to zrealizować.

Tym razem też musiałem uruchomić wyobraźnię, bo dostałem od reżysera dosyć poważne zadania. Na przykład utwór wykonywany przez Kosza na Jazz Jamboree 67. Miał on trwać około dwóch minut i objawić cały geniusz Kosza, który rzuca na kolana widzów Sali Kongresowej. Początkowo w scenariuszu widniał utwór *Fantaisie Impromptu* Chopina, który ponoć Kosz wykonywał na swoich koncertach, ale szczęśliwie się złożyło, że Maciej Pieprzyca, reżyser filmu, przyszedł na mój solowy koncert do klubu 12on14 i stwierdził, że *Etiuda Rewolucyjna* lepiej pasowałaby do tej sceny. Co

prawda nigdy nie improwizowałem na temat *Etiudy Rewolucyjnej*, ale wielokrotnie wyobrażałem sobie tę improwizację. Wyobrażałem sobie już dawno, lata temu, jak na lewą rękę, pracującą w zgodzie z oryginalnym chopinowskim zapisem, nakładają się kaskady nut realizowane prawą ręką. Wyobrażałem sobie te przesuwane oktawy, te pasaże i nawałnice. Wiedziałem, że da się to zrobić, ale nigdy nie miałem odwagi wziąć się za ten utwór. Teraz nareszcie miałem powód.

Wróciłem z trasy z mocnym postanowieniem, że wezmę się za to nagranie. Było dosyć wcześnie, promienie słońca wpadały przez duże okno i ogrzewały parkiet. Włączyłem komputer i odpaliłem konsolę. Przy fortepianie miałem ustawione pięć mikrofonów – dwa bliskie, dwa dalekie i jeden wstawiony pod fortepian, żeby osiągnąć to charakterystyczne, ciepłe brzmienie znane z lat 60. Pograłem chwilę, żeby rozgrzać mięśnie. Otworzyłem okno na oścież i położyłem się w słońcu. Chciałem nagrać tę *Etiudę*, ale nie miałem zbyt dużo sił. Leżąc na ciepłym parkiecie, pozwalałem swojemu ciału chłonić promienie słońca i wyobrażałem sobie, jak by to teoretycznie mogło zabrzmieć.

Po pół godzinie wstałem i włączyłem zapis. Jak zwykle, po prawej i po lewej stronie miałem ustawione małe kamerki rejestrujące ruch moich dłoni, trzecią kamerkę miałem



nad głową, patrzyła na klawiaturę z góry. To z tych nagrań Dawid będzie się później uczył ruchów dłoni, żeby jak najwierniej odwzorować je na pianie. Zagrałem tę *Etiudę* tylko raz. Wstałem od fortepianu, wyłączyłem zapis i odtworzyłem nagranie. Wiedziałem już, że to jest dobra wersja i po prostu nie będę w stanie nagrać tego lepiej. To było to. Następnego dnia reżyser poprosił mnie, żeby w *Rewolucyjnej* było więcej jazzu – rozciąłem ją więc na pół, rozsunąłem połówki i w środek wsadziłem jazzową improwizację

opartą na powtarzanych w kółko następnym czterech akordów.

Następna była scena wyścigu między Koszem a Danowiczem. Rozpisana bardzo dokładnie – kto po kim wchodzi, z jaką emocją, z jaką intencją. Najpierw wspólnie ustaliliśmy, że Kosz z Danowiczem, będącym filmową, daleką wariacją na temat Adama Makowicza, zagrają *Cala jesteś w skowronkach*. Makowicz i Kosz mają się ścigać na dwa fortepiany stopniowo budując napięcie, ale ta walka ma na końcu doprowadzić do radosnej, muzycznej symbiozy. Ładnie to wyglądało na papierze, ale dźwiękowa realizacja tego zadania okazała się nadzwyczaj wymagająca. Na szczęście miałem nuty tego utworu, dostałem je od kolegi z Petersburga, Andrieja Kondakova, który był fanem Skaldów. Na początku ustaliłem sobie tempo metronomu, na tyle wygodne, żeby móc swobodnie operować szesnastkami, ale nie za szybkie, żeby utwór nie był zagoniony. Spróbowałem przydzielić frazy poszczególnym postaciom. Zbudowanie tej konstrukcji zajęło mi sporo czasu i wysiłku, bo temperatura utworu miała nieustannie rosnąć, a zarówno partię Kosza, jak i Danowicza musiałem zagrać w całości z powodu obrazu który rejestrowałem na kamerki. Po dwóch dniach pracy mogłem już wysłać propozycję reżyserowi. Na szczęście przyjął ją i mogłem wziąć się za kolejne kawałki.

Tytułowego *Ikar* miałem napisać w stylu Mietka Kosza, ale było to jak godzenie wody z ogniem. Temat *Ikar* miał bowiem wieńczyć film o tragicznej, acz pięknej postaci, zawierać w sobie symbolikę drama-

tycznego lotu, operować jazzowym językiem i balansować pomiędzy prawdziwym a wyobrażonym światem. Poddałem się. Z premedytacją uderzyłem w rzewną nutę w metrum 3/4, z wyrachowaniem nawiązując do polskiej szkoły filmowej Kurylewicza, Komedy i Kazaneckiego.

Kiedy zaczynaliśmy pracę nad tym filmem, podeszliśmy do muzyki Kosza jak kustosze. Przesłuchałem uważnie nagrania Mietka i wynotowałem sobie charakterystyczne dla niego zdobienia, gamki i przednutki, przeanalizowałem, w jaki sposób łamie akordy na klawiaturze, jakie stosuje harmoniczne zwroty. Kiedy puściłem reżyserowi pierwszy utwór (*Kołysankę Brahmsa*) zrealizowany w manierze Kosza, obaj zrozumieliśmy, że to nie zadziała w filmie. Po pierwsze jest to język piękny, ale już archaiczny, w muzyce zbyt dużo się wydarzyło od lat 60., poza tym czuło się pewien brak naturalności w moim graniu. To musiało działać mocniej, to musiało być przekonujące.

Wszystkie nagrywane do filmu utwory miały do odegrania konkretną rolę. W jednym z nich Danowicz miał imponować jazzową erudycją, w innym Kosz miał się przekonująco mylić, w jeszcze innym miał wyrażać stan zauroczenia Zużą, a w scenie awantury o zwiększoną kwintę, rzeczywiście chodziło o zwiększoną kwintę. Robienie tego filmu było bolesne, bo mozolnie wyobrażone piękno musiałem wciskać w sztywną, filmową formę wymierzoną co do sekundy, zaplanowaną pod względem emocji i znaczeń. To bolało, to było nie do zniesienia. O wiele łatwiej gra się tylko po to, żeby po prostu sobie pograć.

audio•cave



Płyta do nabycia na sklep.audiocave.pl i we wszystkich serwisach streamingowych.

