



Klasyka w kinie #2

O pasjach i preludiach chorałowych Bacha w filmach pisze Jan Topolski

Muzyka religijna Bacha nie tak często pojawia się w filmach, ale jeśli już, zwykle znaczy coś więcej niż uduchowiony akompaniament. Dwa fragmenty z pasji i jedno preludium chorałowe zajęły szczególne miejsce w historii kina, a wszystko dzięki Tarkowskiemu.

„Na początku było słowo... Dlaczego, tato?”, mówi do siebie chłopiec w zakończeniu ostatniego filmu Andrieja Tarkowskiego, [Ofiarowania](#) (1986). Wcześniej z mozołem niesie wiadra, by podlać uschnięte drzewo wsadzone w ziemię. Wcześniej ojciec opowiadał mu o mnichu, który robił tak codziennie, aż roślina wypuściła pędy. Chłopiec kładzie się pod pnem, tuż nad brzegiem morza. Z nawoływań pasterzy wyłania się aria *Erbarne Dich*, kamera wznosi się do góry, a gałęzie oglądane pod refleksy słońca w wodzie wyglądają, jakby właśnie zakwitnęły. W poprzedniej scenie tenże ojciec podpala dom, w poczuciu lęku przed apokalipsą i ramach swoistego zakładu z Bogiem. Chata płonie długo, mężczyzna biega wśród rozlewisk na równinie niczym szaleniec, aż w końcu „odpowiednie służby” go chwytają i pakują do ambulansu. W finale *Ofiarowania* samochód mija chłopca z wiadrami, który niezrażony idzie do drzewa.

[Erbarne Dich](#), czyli „Zmiłuj się nade mną”, to może najbardziej znana aria z *Pasji wg św. Mateusza* (1727) Jana Sebastiana Bacha, śpiewana przez Piotra pełnego wyrzutów sumienia po trzykrotnym wyparciu się Jezusa. Solowemu głosowi altowemu towarzyszą w duecie solowe skrzypce w kontrapunktycznym oplocie i kołyszącym metrum trójdzielnym, które przywołuje barokową formę siciliany. Poeta Adam Zagajewski napisał kiedyś, że „zapytany o to, czy muzyka europejska ma swój rdzeń, czyli czy można by powiedzieć o jakimś utworze, że stanowi jej serce, odpowiedział »Oczywiście, to aria *Erbarne Dich* z *Pasji Mateuszowej* Bacha». Słodycz miesza się tu z goryczą, drobne, rozdrobnione figury ornamentu skrzypiec i harmonia partii orkiestry zespołu łagodzą szczerze wyznanie winy i apel do Boga. „Zmiłuj się nade mną, Mój Boże / Przez wzgląd na me łzy! / Spójrz tutaj, serce i oczy / Płaczą przed Tobą gorzko.”

Tarkowski wybrał tę arię zapewne w celu wyrażenia uczuć ojca, który wyrzekł się ziemskiego życia i domu, aby uratować świat przed zagładą, jednocześnie wypierając się dziecka – nieprzypadkowo *Ofiarowanie* zamyka dedykacja synowi reżysera. Kolejni twórcy chętnie sięgali po *Erbarne Dich*, lecz ze zgoła odmiennych powodów, co widać choćby po niedawnych *Baby Bump* (2015) Jakuba Czekaja czy *Chłopcu jedzącym ziarno* (2012) Ektorasa Lygizysa. Polski film odznacza się, po części dzięki zasługom konsultanta Pawła Juzwuka, mistrzowsko skompilowaną ścieżką dźwiękową rozpiętą między hip-hopem a klasyką, która nierzadko bezpośrednio komentuje akcję (do posłuchania na albumie Requiem Records).

Bachowska aria rozlega się tuż po fantazji erotycznej bohatera filmu, dojrzewającego chłopca, na temat własnej matki, więc jej znaczenie zdaje się parodią („zmiłuj się”). Z kolei w greckim dramacie postkryzysowym, luźno inspirowanym *Głodem* Hamsuna, to wychudzony bohater sam śpiewa *Ebarme Dich* w [poruszającej scenie przesłuchania](#), ćwicząc głos i oddech, walcząc z własnym wycieńczonym ciałem. Potędze oddziaływania utworu został także poświęcony pełnometrażowy dokument *Pasja według Pasji św. Mateusza* (2015) Ramona Gielinga, który zestawia opowieści muzyków ją wykonujących z historiami zwykłych melomanów. Nie sposób nie wspomnieć o kolejnej wielkiej scenie z Tarkowskiego – tym razem będzie to otwierający *Pasję wg św. Jana* chór *Herr unser herrscher* oraz *Zwierciadło* (1974). W tym wizjonerskim filmie autobiograficznym reżyser inscenizuje swoje wspomnienia z okresu dzieciństwa, mieszając swobodnie czasy i postaci oraz dodając kontekstów arcydzieł malarstwa i muzyki. [Znowu finał](#): najpierw panorama po łące i lesie, potem aktorzy grający rodziców reżysera leżą na trawie. Ojciec pyta się matki: „wolisz chłopca czy dziewczynkę?”, ona uśmiecha się przygryzając wargi. W tle już cicho brzmi orkiestrowy wstęp do *Pasji*, ale *crescendo* i okrzyk „Herr!” dochodzi dopiero, gdy kobieta zaczyna patrzeć na las, a kamera jedzie w zbliżeniu po ziemi: roślinach poszycia, fundamentach domu i różnych resztkach. Po niemal niedostrzegalnym cięciu widzimy babcię z wnukiem, do którego potem dołącza siostra (w rzeczywistości: Andriej i Marina), idący dalej po polu kołysanym delikatnym wiatrem, w świetle zachodzącego słońca. Pod koniec, kiedy muzyka milknie, chłopiec wydaje „indiański” okrzyk, a kamera oddala się od nich, zanurzając się w lesie.

[Herr unser herrscher](#) to chóralny wstęp do *Pasji wg św. Jana* (1724) Bacha, którego tekst wysławia Boga i wskazuje na jego mękę jako źródło poznania oraz wiary. 36 taktów prologu z ruchliwymi szesnastkowymi figuracjami smyczków oraz majestatycznie powolną melodią obojów i fletów zakreślają przestrzeń od rejestrów niskich aż po wysokie. Potem słowo „Panie” pada trzy razy *tutti*, a dalej następują fugowane odcinki znów w szesnastkach, zaś w tle wciąż brzmi zespół. Wykorzystanie akurat tego fragmentu utworu w końcówce filmu nasuwa wiele symbolicznych odczytań: w końcu słowo „Herr” z chóru pada niejako w odpowiedzi na pytanie o płeć potomka, potem dopiero zostaje ucieleśnione w postaci chłopca. Jeśli rozwijać tę interpretację, to znaczyłoby że Tarkowski porównuje swój ciężki los szukanowanego przez radzieckie władze reżysera do... męki Jezusa („Przez cały czas, nawet w największym upadku / Będziesz wychwalany”). Jeśli jednak chcemy pozostać z odczytaniem w bezpieczniejszym obszarze samej formy, to można znaleźć bezpośrednią analogię między skokami i imitacjami czasowych warstw w narracji filmowej a fugatem w partiach chóralnych.

Wreszcie Bach i Tarkowski po raz trzeci: *Solaris* (1971) oraz *Preludium chorałowe „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ”*. W ekranizacji filozoficznej powieści science-fiction Stanisława Lema utwór [pojawia się dwukrotnie](#) i na dodatek w wersji lekko zdeformowanej przez Eduarda Artiemiewa, odpowiedzialnego za oryginalny sound design. Każdorazowo przywołuje bohaterowi – kosmonaucie na stacji orbitującej nad daleką planetą i jej myślącym Oceanem – Ziemię i związane z nią wspomnienia: ognisko, daczę, liście, strumień. Za drugim razem kontekst jest znacznie bardziej fantastyczny, gdy zgodnie z zaplanowanym manewrem sztuczna grawitacja przestaje działać, a bohater wraz z widmem swojej narzeczonej unoszą się w galerii obrazów. Zimowy pejzaż *Myśliwych na śniegu* Piotra Breugla Starszego (obecny potem zresztą w *Zwierciadle*, choć z akompaniamentem muzyki Purcella) staje się tłem do lewitacji pary na stacji. Ponownie sprowadza także retrospekcyjne wspomnienia z dzieciństwa i jego krajobrazu, które w końcu ustępują miejsca widokowi Oceanu – podobnie jak dźwięki organów roztopiają się w elektronice. Niezwykłość i codzienność połączona w jedno, „tu” i „tam” obecne naraz, jak w metaforycznym obrazie rodzinnego domu na wyspie.

Oryginalność odczytania Lemowskiej fantastyki przez Tarkowskiego polega na dodaniu tonu nostalgii za pozostawioną Ziemią, ilustrowaną właśnie przez [chorałowe preludium Bacha o numerze BWV 639](#). Trzygłosowe opracowanie tematu „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ” utrzymane jest w tonacji f-moll i wchodzi w zbiór 45 utworów pod nazwą *Orgelbüchlein* (1708–1717). Oryginalna melodia hymnu pochodzi z opracowania Johanna Agricoli z XVI wieku, a Bach wykorzystał ją także w kantacie BWV 177 pod tym samym tytułem oraz finale kantaty BWV 185 *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*. W liturgii protestanckiej był on wykonywany w czwartą niedzielę po św. Trójcy, a w tekście podmiot liryczny prosi Boga o wysłuchanie skargi, łaskę zwłoki i ochronę przed zwątpieniem. Co najciekawsze, to jednak kontrapunkt dodany przez Bacha: melodia z charakterystycznym trylem pojawia się w głosie najwyższym, środkowy to szesnastkowy ornament, a w basie maszerują ósemki.

Właśnie te różnice między rytmiką głosów wziął na warsztat Lars von Trier, w swojej *Nimfomance. Części I* (2012), dedykowanej zresztą Tarkowskiemu, w mistrzowskiej scenie erotyczno-polifonicznej, dla której trudno znaleźć odpowiednik w historii kina. Ekran podzielony pionowo na trzy części zestawia trzy odmienne relacje seksualne głównej bohaterki, dla których wizualno-agogicznym odpowiednikami są różne zwierzęta, w tym spektakularny gepard. Narrator z offu tłumaczy formę preludium Bacha, które zresztą rozbrzmiewa w filmie już wcześniej, kiedy przy okazji zostaje wyjaśniona idea *cantus firmus*: głosu z zapożyczoną melodią, który stanowi harmoniczną podstawę całości. Oczywiście Trier nieprzypadkowo użył akurat tego utworu wybranego z setek innych, lecz specjalnie nawiązał do mistrza, jak [wiele razy wcześniej](#), a fragment nazwał *Małą szkołą gry na organach* z całą dwuznacznością tego ostatniego słowa. Najzabawniejsze zdaje się tu powiązanie materiałowe trzech głosów w muzyce oraz trzech wątków w obrazie, co stanowi może najatrakcyjniejsze muzykologiczne wyjaśnienie polifonii.

Jeśli dodamy zastosowanie *Preludium „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ”* w pochodzącej z tego samego czasu *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego, okaże się, że mamy do czynienia z prawdziwą serią. W tym wypadku, czarnobiałym filmie o powojennych polsko-żydowskich porachunkach, główną bohaterką jest młoda dziewczyna przygotowująca się w początkowej scenie do złożenia ślubów zakonnych. W klasztorze pojawia się jednak nieznana jej wcześniej ciotka, która pokazuje jej inne życie, ale też próbuje rozwikłać rodzinne losy – stąd [w finale Ida pozostaje w niepewności](#), jaki model życia wybierze. Tuż po swojej pierwszej nocy z mężczyzną, bohaterka idzie z walizką boczną drogą w nieznanym nam celu i właśnie w tym momencie pojawia się Bachowskie preludium w fortepianowej aranżacji Busoniego, wskazując na cel wędrówki. Oczywiście, gdyby reżyser wybrał opracowanie z kantaty lub nawet na organy, byłaby to dla widza podpowiedź jeszcze bardziej jednoznaczna, jednak erudyta i tak rozpozna, co i w którym kościele dzwoni. W końcu po to publikujemy cały ten mini-cykl...

Jan Topolski