



## Klasyka w kinie #3: Penderecki grozy

### Lęki ludzkich dzieci, czyli o wykorzystaniu muzyki Krzysztofa Pendereckiego w filmach

Krzysztof Penderecki przed sukcesem [Pasji wg św. Łukasza](#) pisał dziesiątki ścieżek dźwiękowych, w tym do animacji dla dzieci i dokumentów o sztuce. Obecnie kino sięga do jego muzyki niemal wyłącznie w scenach horroru, zagrożenia i apokalipsy. Co stało się po drodze?

Jak zwykle winien okazuje się Stanley Kubrick. Choć nie był pierwszy, to jego wizualizacje sonorystycznych chmur i pasm dźwiękowych w filmie science-fiction (*2001: Odyseja kosmiczna*) oraz horrorze (*Lśnienie*) nadały ton licznym naśladowcom. Oczywiście, wszystko to zaczęło się znacznie wcześniej, bo już Hector Berlioz w swoim słynnym traktacie o orkiestracji radził używać rejestrów basowych i tremola jako środków wzmagających napięcie. W epoce kina niemego licznie wydawane antologie krótkich kawałków jako akompaniamentu do różnych scenek także zwykle zawierały podobne efekty. Odbiło się to potem echem w ścieżkach dźwiękowych Bernarda Herrmanna do thrillerów Alfreda Hitchcocka. Jak w tym wszystkim sytuuje się muzyka Krzysztofa Pendereckiego? Warto zaznaczyć, że po sukcesie *Pasji wg św. Łukasza* kompozytor zrezygnował w zasadzie z ilustracji filmowych – korzystnych finansowo, ale czasowo jednak zajmujących – za znaczącym wyjątkiem *Kocham cię, Kocham cię* Alaina Resnaisa. Jednak renoma jego wczesnych, radykalnych brzmieniowo dzieł, zataczała coraz szersze kręgi...

W tym tekście chciałem prześledzić filmowe losy dwóch sławnych utworów Pendereckiego z przełomu lat 50. i 60., które stały się swego czasu symbolem szkoły polskiej i sonoryzmu: [Tren „Ofiarom Hiroszmy”](#) (1959–61) i [Polimorfii](#) (1961). Oba przeznaczone są na orkiestrę złożoną wyłącznie z instrumentów smyczkowych (odpowiednio 52 i 48), oba czynią spory użytek z rozszerzonych technik artykulacyjnych (najwyższe/najniższe dźwięki, glissanda i klastery, dociskanie strun do oporu, granie przy mostku i podstawku). Zarazem w obu słychać elegancję formy i liczne nawiązania do tradycji, jak kanoniczne prowadzenie głosów czy *hoquetus* (technika stosowana w wokalnej [muzyce polifonicznej](#), polegająca na przerywaniu linii melodycznej przy pomocy pauz) w *Trenie* i akord C-dur w *Polimorfii*. Pierwszy zaczyna się prawdziwym krzykiem smyczków w najwyższych rejestrach, których płynne zmiany są tu kluczem do zrozumienia; w [drugim glissanda ukształtowane są na wzór fal mózgowych, a całość niespodziewanie kończy się wspomnianym akordem](#). Co znamienne jednak, w żadnym ze znanych mi filmów nie pojawia się ten finał, a większość reżyserów ograniczyła się do pierwszych kilkudziesięciu sekund utworu.

Wedle bazy IMDb *Polimorfia* pierwszy raz na wielkim ekranie rozbrzmiewa już niecałą dekadę po powstaniu, w trudno dziś dostępnym thrillerze *Stodcy myśliwi* Roya Guerry (1970) o rodzinie rybaków, u której zjawia się uciekinier z więzienia.

Zaledwie dwa lata później pojawia się przełomowy horror *Egzorcysta* w reżyserii Williama Friedkina, gęsto ilustrowany fragmentami z utworów Hansa Wernera Henzega, George'a Crumba i Krzysztofa Pendereckiego właśnie (oprócz *Polimorfii* także *Kanon* i *I Kwartet smyczkowy*). Wszystkie one są niezwykle krótkie, niemal nierozpoznawalne, i ograniczają się brzęczących niczym owady smyczków, które zazwyczaj ustępują krzykom opętanej przez diabła dziewczyny. Ów „satanistyczny sonoryzm” będzie pobrzmiewał dalej w licznych horrorach, ze *Lśnieniem* (1980) Stanleya Kubricka na czele, ale także w parodystycznym *W mroku pod schodami* (1991) Wesa Cravena czy enigmatycznym *Inland Empire* (2006) Davida Lyncha. Za każdym razem pojawia się w sytuacjach suspensu, kiedy bohater/ka: w napięciu wkracza do nowej przestrzeni / znajduje się w zagrożeniu / oczekuje nagłego ataku / ucieka przed prześladowcą (zaznaczyć odpowiednie). Przy okazji arcydzieła Kubricka warto zwrócić uwagę na niezwykle [kreatywny i kunsztowny montaż muzyczny, klejący swobodnie utwory Pendereckiego](#) (oprócz *Polimorfii* także *Kanon* i *Jutrznia*) z tymi Béli Bartóka i György'a Ligetiego, tak by idealnie zgrały się z dynamiką akcji.

Julia Hamerdinger w swoim doktoracie wydanym jako książka *Neue Musik im Spielfilm* (2007) na czterech przykładach zastanawia się nad specyfiką wykorzystanych utworów i zasadami ich negatywnego funkcjonowania. Znalezione przez nią charakterystyczne cechy to: użycie aparatu orkiestrowego, wyrazista instrumentacja, rozszerzona artykulacja, agresywna gra (czasem też amplifikacja), częste użycie glissand i tremola, efekty brzmieniowe (klastery, szумы i mikropolifonia), przestrzenność i niskie rejestry, kontrasty dynamiczne i crescenda, brak metrum i tonacji. Problem z łatwym przypisaniem muzyki nowej do horrorów polega, między innymi, na pochopnym używaniu klisz typu „obcość” (czemu zatem nie stosuje się muzyki afrykańskiej czy dawnej?) albo „współczesność” (bez wyraźnego definiowania, że mowa o sonoryzmie, a nie minimalizmie). Ankieta wśród uczniów wykazała ponadto, że obraz paradoksalnie pomaga odebrać muzykę Pendereckiego, zwłaszcza że przez kino rośnie szansa ponownego się z nią zetknięcia. I nowe nie będzie już takie obce i straszne.

Jednym z nielicznych filmów, które wyłamują się ze stereotypu jest *Bez lęku* (1993) Petera Weira, który wielokrotnie dawał się poznać jako muzyczny erudyta i o którym pisałem [w pierwszym odcinku](#) tego minicyklu. W tym psychologicznym dramacie o ocalałych z lotniczej katastrofy i ich dalszym życiu dwukrotnie pojawia się *Polimorfia* Pendereckiego: na początku, gdy [bohater idzie z chłopcem przez pole kukurydzy obok wraku](#) oraz gdy świadomie igra ze śmiercią przechodząc przez zatłoczoną autostradę. Obie sceny są niejednoznaczne, bo choć pierwsza budzi skojarzenia horrorowe (te wszystkie ucieczki w wysokiej uprawie), to samo zagrożenie już minęło; w drugiej natomiast początkowy niepokój prowadzi do wyzwolenia. Bohater zyskuje poczucie nieśmiertelności i będzie coraz bardziej wyzywał los, tańcząc na krawędzi dachu wieżowca czy prowadząc samochód z zamkniętymi oczami lub wprost na ścianę. Weir na scenę wypadku lotniczego, którą wbrew chronologii akcji umieścił na samym końcu filmu, zarezerwował prawem kontrastu uduchowioną [III Symfonię „Pieśni żałosnych”](#) Henryka Mikołaja Góreckiego (nieślęgo po jej globalnym sukcesie).

Jeśli natomiast chodzi o *Tren „Ofiarom Hiroszimy”*, to mimo większej sławy, zdecydowanie rzadziej niż inne utwory gości on w kinie – może to utwór zbyt wyrazisty i ściślej związany z kontekstem pozamuzycznym? Chociaż [słynna historia dedykowania kompozycji ofiarom wybuchu bomby atomowej jest co najmniej niejednoznaczna](#), niektórzy reżyserzy poszli wprost tym tropem, jak choćby ostatnio David Lynch w trzecim sezonie serialu *Twin Peaks* (2017). *Tren* pojawia się trzykrotnie, ale poza typowo horrorowym kontekstem odcinka 15 i 11 (gdzie widać nawiązanie do steadicamowych jazd kamery i hotelowych wnętrza z *Lśnienia* Kubricka), zdecydowanie największe wrażenie robi w odcinku 8. Zaraz po wykonanej na żywo melancholijnej balladzie *She's Gone* Nine Inch Nails następuje wyciemnienie i czarno białe ujęcie pustyni. Potem pojawiają się [powoli rosnący grzyb po jądrowej eksplozji, z zawodzącymi smyczkami Pendereckiego w tle](#), ustępuje miejsca psychodelicznym wizualizacjom gwiazdnych obłoków i chaotycznym ruchom świetlnym drobin. Lynch ewidentnie idzie tu śladami *2001: Odysei kosmicznej*. Choć tam sekwencji granicznej podróży bohatera z abstrakcyjnymi deseniami towarzyszyły *Atmosphères* (1961) Ligetiego, to można przecież znaleźć wiele analogii między utworami obu kompozytorów niemal z tego samego roku. Apokaliptyczna, abstrakcyjna niemal scena w połowie trzeciego sezonu *Twin Peaks* ma niewiele odpowiedników w historii seriali. Mimo prostolinijnego wykorzystania *Trenu „Ofiarom Hiroszimy”* wbija w fotel. Zwłaszcza gdy oglądana jest na dobrej jakości sprzęcie.

Wcześniej po utwór sięgnął też Alfonso Cuarón w swojej znakomitej dystopii *Ludzkie dzieci* (2006) o świecie przyszłości, gdzie z powodu manipulacji genetycznych i skażenia środowiska coraz trudniej o narodziny nowego człowieka. *Tren* pojawia się pod koniec filmu, w [długiej, wirtuozowsko nakręconej z ręki scenie bez cięć montażowych](#), kiedy bohater próbuje ocalić imigrantkę z jej noworodkiem w środku rewolucyjnych potyczek między uchodźcami a rządem. Początkowo mamy tu ten sam płynny ruch kamery, jak w *Lśnieniu*, i coś jest na rzeczy, bo [glissando](#) przesuwające się klastery *Trenu* ten ruch sugerują i wzmacniają. Potem jednak dochodzą liczne strzały ze ścieżki dźwiękowej, które – podobnie jak wybuchy (gwiazd?) w 8 odcinku III sezonu *Twin Peaks* – zaburzają ciągłość, a ściszony utwór ustępuje dynamiką odgłosom walki, stając się tylko tłem. Ani Lynch, ani Kubrick jako koneserzy muzyki klasycznej raczej nie dopuściliby do takiej degradacji. Dla Cuaróna jednak kompozycja Pendereckiego jest jedną z licznych na erudycyjnej ścieżce dźwiękowej obok Johna Tavenera, King Crimson i Gustawa Mahlera (wykorzystanie *Kintertotenlieder*, *Trenów zmarłych dzieci*, w filmie o pladze bezpłodności, to majstersztyk!).

Czy to przypadek, że w kinie praktycznie nie pojawiają się utwory Pendereckiego z drugiego okresu jego twórczości, kiedy po 1976 roku przeszedł z pozycji awangardowych na retro-nostalgiczne? Wydaje się, że te utwory, często monumentalne i ekspresyjne, zakorzenione w tradycji i tonalności, nie stanowią dla reżyserów atrakcyjnego akompaniamentu, zarówno pod kątem łatwości cięcia, jak i kontekstów estetycznych. Za paroma znaczącymi wyjątkami. IV część z [III Symfonii](#) (1988–95) została rewelacyjnie wykorzystana przez Martina Scorsesego w *Wyspie tajemnic* (2010) – do tego stopnia, że aż trudno uwierzyć, że utwór nie powstał na potrzeby filmu. Potrójny sygnał kontrabasów rozbrzmiewający [w samym początku przy statku przybijającym do brzegu](#) brzmi bowiem niemal jak okrętowa syrena. Potem narastający w wolumenie i instrumentacji niski motyw [passacaglii](#) idealnie oddaje osaczenie dwóch szeryfów i ich bezbronność wobec potężnej maszyny szpitala psychiatrycznego dla zbrodniarzy zlokalizowanego na dzikiej wyspie.

Z kolei Andrzej Wajda w *Katyniu* (2007) wykorzystał liczne utwory religijne Krzysztofa Pendereckiego jak [Przebudzenie Jakuba](#) (1974) w porażającej scenie egzekucji oraz m.in. [II Symfonia „Wigilijna”](#) (1980), [Agnus Dei](#), [Lux Aeterna](#) i [Chaconne z Polskiego Requiem](#) (1980–2005). Niewątpliwie zaważyło tu ich pozamuzyczne znaczenie. Podobnie w Marcin Wrona w swoim osobliwym horrorze o wracających duchach Żydów w *Demonie* wykorzystał [Kwartet klarnetowy](#) (1993) z instrumentem o silnie klezmerską aurą. No ale miało być o sonoryzmie...

Jan Topolski