



## Klasyka w kinie #1: Piąty i Siódma Beethovena

**W nowym cyklu tekstów Jan Topolski zastanawia się, czemu niektóre utwory muzyki klasycznej są tak chętnie wykorzystywane w kinie, a także jakich sensów i znaczeń mogą one nabrać**

Muzyka Ludwiga van Beethovena pojawia się w blisko półtora tysiąca filmów i każdorazowo ma różne znaczenia. Odkryjmy niektóre z nich na przykładach wybranych dzieł Petera Weira, Toma Hoopera i Gaspara Noé.

Jak zawsze zaczynamy od [IMDb](#), jeśli nawet nie kompletnej, to z pewnością najbogatszej bazy filmów w sieci. Hasło „Beethoven” pojawia się w ponad 1400 tytułach, nie licząc oczywiście popularnej kiedyś serii przygód psa o tym imieniu, sympatycznego bernardyna. Ale spróbujmy zawęzić poszukiwania. Nie interesują nas żadne dokumenty koncertowe ani filmy biograficzne, spróbujmy dotrzeć do konkretnych tytułów. Pamiętam do dziś wstrząsający moment poczucia idealnej synchronii między obrazem i dźwiękiem w *Pikniku pod wiszącą skałą* (1974) Petera Weira i wykorzystaną tam środkową część *V Koncertu fortepianowego Es-dur op. 73* (1811). Ilu innych reżyserów sięgnęło do tego utworu? Koncertów fortepianowych znajduję 58, z czego po kilka razy każdy z nich, natomiast *Piąty* aż 24 razy. No cóż, w końcu najbardziej znany i efektowny, z imponującym tematem pierwszym i figlarnym drugim w otwierającym *Allegro* oraz zamaszystym finałowym *Rondo* – jednak dziwnym trafem wciąż przewija się właśnie część wolna, *Adagio un poco mosso*. Dlaczego i gdzie?

Cofnijmy się do wspomnianego arcydzieła Weira. Film rozgrywa się w początkach XX wieku. Opowiada on o tajemniczym zniknięciu kilku dziewcząt z żeńskiej szkoły w Australii podczas wycieczki. Nadchodząca burza hormonów przekłada się na zmysłowe, rozświetlone zdjęcia oraz wibrującą muzykę George’a Zamfira na fletni pana, która dominuje na ścieżce dźwiękowej. *Adagio* Beethovena pojawia się w scenie retrospektywnej, gdy bohaterowie raz jeszcze wspominają scenę pikniku w zwolnionych ujęciach: białe sukienki, pałace słońce, biały łabędź, wymiana spojrzeń. Wsłuchajmy się w muzykę i otwierające koncert aksamitne skrzypce i drewno, punktowane delikatnymi pizzicatami wiolonczel i kontrabasów. Swobodnie i niespiesznie opadający motyw fortepianu aż do nieśmiałego trylu, a potem wezwanie waltorni i stanowcze równoległe oktawy... W tych kilku minutach kryje się wszystko: niewinność i czystość, marzenia i pragnienia, wreszcie ciekawość i pożądanie, które doprowadzą do niewyjaśnionej tragedii.

Australijski reżyser znany jest w końcu z dobrego ucha do muzyki klasycznej i częstych powrotów do swoich ulubionych utworów. *Adagio un poco moto* z *Koncertu Es-dur* zabrzmiało u niego ponownie w *Stowarzyszeniu umarłych poetów* (1989), choć już w tylko tle – ważnej jednak dla filmu rozmowy. To charyzmatyczny nauczyciel literatury angielskiej namawia jednego z chłopców, który odkrył w sobie właśnie powołanie do aktorstwa, żeby skonfrontował się ze swym despotycznym ojcem. W momencie kluczowego trylu w *Adagio* uczeń nie może powstrzymać się przed płaczem, poszukując łatwiejszych rozwiązań i obawiając otwartego buntu. Nie zdradzając zakończenia, można stwierdzić, że jest to jeden z kulminacyjnych momentów filmu, a wahanie pianisty nad kolejnymi dźwiękami znajduje swój odpowiednik w zachowaniu chłopca. Na marginesie, porównując te dwa wystąpienia *V Koncertu*, warto zwrócić uwagę że w *Stowarzyszeniu...* został on użyty diegetycznie (czyli źródło muzyki jest w kadrze, jako nagranie z adaptera nauczyciela), w przeciwieństwie do *Pikniku...* (gdzie muzyka rozbrzmiewa spoza kadru, jako komentarz reżysera).

Na tych samych zasadach *Adagio un poco mosso* pojawia się wielu innych filmach, ale wymieńmy tylko jeden, który posłuży nam jako łącznik pomiędzy tematami artykułu na wzór tych z allegro sonatowego. Tak się bowiem składa, że w *Jak zostać królem* (2010) w reżyserii Toma Hoopera występują oba wspomniane utwory Beethovena, i to w ścisłym sąsiedztwie! Film rozgrywający się w Anglii w latach 30. XX wieku skupia się na wątku zaburzeń mowy, z jakimi walczy tuż po intronizacji nowy król, a w szczególności na przyjaźni, jaka rodzi się między nim a jego terapeutą, mimo początkowej niechęci. Doktor zbudza zaufanie jego nowego i niezwykłego pacjenta kontrowersyjną metodą, w której każe czytać monolog Hamleta i nagrywa głos mikrofonem na [urządzenie Silvertone'a](#), jednocześnie puszczając mu na słuchawkach uwerturę do *Wesela Figara*. Choć król wpięrow protestuje, potem w domu odsłuchuje nagraną płytę i okazuje się, że po raz pierwszy od dawna przestał się jąkać. Do tej sceny z początku reżyser odwołuje się w kulminacji podczas kluczowego radiowego orędzia, w którym terapeuta towarzyszy mówcy w izolowanym pokoiku i dosłownie dyryguje jego słowami, zaś spoza kadru (i w głowie króla?) zaczyna się muzyka.

To *Allegretto* z *VII symfonii A-dur* op. 92 (1812) Beethovena, które po statycznym akordzie narasta w marszowym rytmie, wyzwalając kolejne zdania przemowy oraz akompaniujące ujęcia zasłuchanych obywateli i żołnierzy, świty i rodziny. Dramaturgia utworu zdaje się idealnie pasować do znaczenia tekstu zagrzewającego do wojennego wysiłku – do tego stopnia, że skłoniło to niektórych jutuberów do podłożenia go pod nagranie oryginalnej przemowy Jerzego VI, z całkiem przekonującym rezultatem. Po osiągnięciu tego [dynamicznego i emocjonalnego punktu kulminacyjnego](#) w filmie *Jak zostać królem* bohater wychodzi do oczekujących go dworzan, którzy wreszcie mogą go pochwalić za wygłoszenie mowy (oryginalny tytuł filmu to w końcu: *King's Speech* – przemówienie króla). Towarzyszy temu orkiestrowy wstęp do *Adagio un poco mosso*, podkreślając spełnienie bohatera i spokój jego otoczenia, a pauzy przed kolejnymi łukami frazy punktuje wymiana spojrzeń pomiędzy królem a terapeutą. Dopiero w finalnym ujęciu zrelaksowanego monarchy pozdrawiającego tłum przed pałacem wchodzi fortepian, jakby tylko czekając na ten moment, podobnie jak bacznie obserwujący sytuację doktor. Napisy końcowe.

Prześledzenie filmowych statystyk symfonii Beethovena na IMDb wskazuje, że – zakładając rzetelność ekip produkcyjnych wpisujących dokładne utwory – na łączne 565 rekordów do *Siódmej* należą 73. I za każdym razem chodzi zazwyczaj o drugą część, obecną w dziełach takich reżyserów, jak John Boorman (*Zardoz* – w interpretacji wokalne!), Béla Tarr (*Outsider*), Wes Anderson (*Darjeeling Limited*) czy Małgorzata Szumowska (*Sponsoring*). Co w niej takiego niezwykłego? Nieodparta moc marszowego, nieco żałobnego motywu w metrum dwójdzielnym, na który po jakimś czasie nakłada się kolejna melodia, uparcie sugerująca rytm na trzy. Obie figury krążą po kwintecie smyczkowym, splatając się ze sobą i tańcząc między mocnymi a słabymi częściami taktu, co jakiś czas spotykając się we wspólnym akcencie. Wszystko to niczym passacaglia zaczyna narastać zarówno pod kątem obsady, jak i dynamiki, *crescendo un poco* – podobnie jak w ulubionej przez filmowców muzyce repetytywnej. Beethoven dalej snuje swoją podwójną wariację, urozmaicaną licznymi fugatami i instrumentacyjnymi roszadami, lecz kino znów ogranicza się do początkowych trzech minut. Jak głosi anegdota, publiczność pokochała utwór od czasów premiery i wymusiła dokładnie te części na bis, a ja też mam do niej całkiem osobisty stosunek – śniła mi się nawet jako akompaniament jakiegoś nieukończonego filmu Andrieja Tarkowskiego.

Dlatego oburzyłem się co niemiara, gdy po obejrzeniu końcówki filmu *Nieodwracalne* (2002) Gaspara Noé poczułem jakby ktoś *Siódmą* sprofanował. Ale trzeba wyjaśnić rzecz od początku, a w tym wypadku – od końca. Francuski reżyser postanowił bowiem pokazać spiralę przemocy w kolejności retrochronologicznej, w ośmiu sekwencjach cofając się do coraz wcześniejszych wydarzeń rozgrywających się podczas jednej doby we współczesnym Paryżu. Akcja zaczyna się od masakry gaśnicą w gejowskim klubie, która okazuje się zemstą za brutalny gwałt na dziewczynie, choć między parą nie układało się najlepiej już wcześniej, czego nie mogły przykryć narkotyki i imprezy. Przez ponad półtorej godziny *Nieodwracalne* wchodzimy w kolejne pokłady zła, próbując zrozumieć co się wydarzyło, aż wreszcie pojawia się [sielankowa scena ostatnia](#) (czyli chronologicznie pierwsza). Główna bohaterka leży na kocu i czyta książkę, co widzimy na ujęciu z góry, które stopniowo rozszerza plan, pokazując innych parkowiczów. Powoli rozkręca się taneczno-marszowe *Allegretto*, kamera zaczyna się kręcić w osi poziomej, po trawniku biegają dzieci, znajdują obrotowy zraszacz i bawią się skacząc przez wodę.

Kamera podobnie do niego kręci się coraz szybciej i szybciej, wręcz wiruje. Zmienia także oś, niczym na jakiejś szalonej karuzeli, trawa-drzewa-niebo-drzewa-trawa-niebo. Niebo. Tytułowa nieodwracalność manifestuje się w warstwie muzycznej, nieuchronnie narastającej mimo manifestacyjnej niewinności sytuacji w warstwie obrazowej – przemocy nie da się powstrzymać. Jakie to dalekie echo sytuacji w *Pikniku pod wiszącą skałą* i jak przewrotne wykorzystanie utworu Beethovena. Dwa razy *Piąty*, dwa razy *Siądma*, ile to będzie?

Wróćmy na koniec łącznikiem z powrotem pomiędzy utworami, w finałowej reprzyzie. Pretekstu może dostarczyć nam *Rodzina Fangów* (2015) Jamesa Batesona, w którym rozbrzmiewa sporo muzyki Beethovena, w tym również *IX Symfonia* (użyta przecież także w scenie meczu w *Stowarzyszeniu umarłych poetów*). Co jednak szczególnie interesujące, to że reżyser zdecydował się także na użycie nie tylko środkowej, ale i ostatniej części *V Koncertu fortepianowego* oraz rozpędanego finału *VII Symfonii* zamiast *Allegretto*. Czarna komedia opowiada o dojrzałym rodzeństwie poszukującym prawdy o swoich zaginionych rodzicach, awangardowych twórcach teatralnych, którzy zafundowali im traumatyczne dzieciństwo włączając w swoje projekty. *Adagio un poco mosso* tym razem akompaniuje scenie, w której córka przetrząsa dom w paranoicznym poszukiwaniu podsłuchu, podejrzewając ojca o oszustwo oraz wspomnieniu, kiedy jako niemowlę rozplakała się na kolanach świętego mikołaja. Po raz trzeci pojawia się w przełomowej rozmowie między bratem i siostrą, by przejść *attaca* do montażu sekwencji śniadania oraz opróżniania rodzinnego domu i następującej wyprzedaży garażowej. Z kolei finałowe *Allegro con brio* z *Symfonii* stanowi ścieżkę dźwiękową pijackich żartów kumpli, którzy strzelają do siebie z... ziemniaków. Jak widać, sporo tu kontrapunktu i ironii, które często występują przy filmowym wykorzystaniu muzyki klasycznej i na co także tak wyraziste utwory, jak *Siądma* i *Piąty* są podatne.

Jan Topolski