

Celuloidowy pierścień Nibelunga

Wagner „ufilmowany” albo o „kinematograficznych” inscenizacjach wagnerowskich dramatów muzycznych

PIOTR KLETOWSKI

Refleksja na temat wpływu praktyki i teorii dzieła Ryszarda Wagnera na sztukę kinematograficzną staje się zauważalnym zjawiskiem w refleksji filmoznawczej ostatniej dekady. Jej efektem są choćby publikacje omawiające zagadnienie Wagnerowskich inspiracji w kinie. Rzadko kiedy jednak pojawiają się analizy współczesnych inscenizacji operowych, zwłaszcza dzieł scenicznych Ryszarda Wagnera, które stają się manifestacją filmowej estetyki, realizowane albo przez reżyserów czynnie działających na polu aktywności kinematograficznej, albo inspirujących się w sposób wyraźny kinem. Zresztą fluktuacja kina i opery, od mniej więcej lat 80., jest bardzo widoczna, nie tylko w przypadku scenicznych wizji Wagnerowskich dramatów muzycznych, ale również w przypadku innych inscenizacji operowych realizowanych na potrzeby najważniejszych i największych ośrodków scenicznych na świecie. Dość powiedzieć, że nie sposób wyobrazić sobie operowej inscenizacji bez elementów filmu. Nie chodzi tu tylko o audiowizualne projekcje towarzyszące często występom śpiewaków, ale przede wszystkim o „zainfekowanie” przez filmową estetykę sposobu kreacji przestrzeni scenicznej: użycie światła, scenografii, choreografii postaci pojawiających się na scenie itd. Efektem owego „ufilmowania” opery stają się dynamiczne, przykuwające uwagę widowiska, reinterpretując sceniczną klasykę w duchu kinematograficznej estetyki. Bardzo często reżyserzy filmowi, trudniący się realizacją oper „czytają” je przez własną, wypracowaną na polu kina, tematykę i estetykę. Oglądając inscenizację *Opowieści Hoffmana* Offenbacha, dokonaną w 2012 r. na deskach Opery Waszyngtońskiej przez Williama Friedkina – twórcę *Egzorzysty* (1973) – od razu zauważymy charakterystyczne dla tego reżysera realistyczne podejście do fantastycznej materii, przejawiające się choćby w połączeniu fantasmagorycznej inscenizacji z realistyczną psychologiczną interpretacją historii bohaterów sztuki, w ujęciu Friedkina ludzi chorych psychicznie, owładniętych seksualnymi obsesjami. W ujęciu Liliany Cavani – mistrzyni transgresyjnego kina melodramatycznego (*Nocny portier*, 1974, *Poza dobrem i złem*, 1977) – Violetta Valery (Angela Gheorgiu) – bohaterka *Traviaty* (inscenizacja z La Scali, z 2007 r.), jest świadomą swej seksualności kobietą, nawiązującą związek z młodszym od siebie mężczyzną przekraczający obyczajowe normy i noszący znamiona sadomasochistycznej relacji. Podobnie reżyserzy teatralni, zapatrzeni w kinowe wzorce, nadają swym operowym inscenizacjom filmowy kształt: często stosując „montaż” filmowy (ściemnienia, rozjaśnienia,

odpowiednie kadrowanie uzyskiwane za pomocą oświetlenia), dynamizując ruch sceniczny, nadając światu przedstawionemu opery rys czysto filmowy. Przywołajmy choćby świetne inscenizacje operowe dokonywane przez Krzysztofa Warlikowskiego ¹, na deskach Opery Paryskiej: kontrowersyjnego *Parsifala* (2008), z włożonymi dosłownie w „ciało inscenizacji” fragmentami *Niemców roku zero* (1948) Roberto Rossellini’ego, czy *Sprawy Makropulos Janačka* (2007) i *Króla Rogera* Szymanowskiego (2009) z zapożyczonymi z amerykańskiej popkultury filmowej obrazami i symbolami.

Dwóchsetlecie urodzenia Ryszarda Wagnera przyniosło dziesiątki inscenizacji jego dzieł, wypełniających widownie niemalże wszystkich teatrów operowych na świecie. Każda znacząca scena szczyliła się wystawieniem własnego *Pierścienia Nibelunga*, bardzo często były to wielkie koprodukcje między teatrami (jak w przypadku realizacji tej opery przez artystów Opery Berlińskiej i La Scali, którym muzycznie przewodził Daniel Barenboim). Często do realizacji nowatorskich inscenizacji zatrudniano uznanych reżyserów filmowych, wyspecjalizowanych w tworzeniu przedstawień operowych, jak kanadyjski reżyser Robert Lepage, który na deskach MET, zrewitalizował *Pierścień* dyrygowany przez Jamesa Levine’a, a inscenizacji jubileuszowego przedstawienia *Pierścienia* w Beyreuth podjął się kontrowersyjny reżyser teatralny i filmowy Frank Castorf, tworząc jedno z najbardziej szokujących przedstawień w historii Wagnerowskiego teatru.

Wydaje się, że owo „ufilmowanie” opery, dokonujące się, mniej więcej od dwóch dekad, zaczęło się właśnie od inscenizacji legendarnego *Pierścienia Nibelunga*, zrealizowanego w Beyreuth przez Patrice’a Chereau w 1976 r., we współpracy z Pierrem Boulezem (rejestracja telewizyjna spektaklu nastąpiła w 1980 r.), gdzie po raz pierwszy – w takim natężeniu – sięgnięto po kino jako źródło interpretacji dramatu Wagnera i sposób inscenizacji idei dzieła zawartych w muzyce i libretcie. Jednakże historia relacji między filmem a Wagnerem sięga jeszcze dalej. Związki między X muzyą a Wagnerowskimi koncepcjami estetycznymi, tak na polu postulatów teoretycznych, jak i rozwiązań praktycznych, od mniej więcej dekady, zostały przybliżone przez prace filmoznawców z całego świata, zainteresowanych właśnie postacią Wagnera jako prekursora sztuki kinematograficznej ². Z całej serii publikacji „wagnerologicznej” wyłania się obraz niemieckiego kompozytora, artysty, który instynktownie przeczuwał nastanie „nowej sztuki” jednoczącej wszystkie tradycyjne artefakty, a jednocześnie odznaczającej się niespotykanymi dotychczas możliwościami kreacji.

Już w samej koncepcji *Der Gesamtkunstwerk*, „sztuki sztuk”, którą Wagner wyłuszczył na kartach swych pism teoretycznych, można się dopatrzeć zarysów „sztuki przyszłości”, której podstawą będzie muzyka (pojmowana nie tylko jako „ilustracyjne tło”, ale przede wszystkim jako „rytmiczny puls” dzieła), której walory narracyjne (wspierane elementem słownym), staną się podstawą odpowiednio zainscenizowanych obrazów. Do tego, w odpowiedni sposób prezentowanych, a w przyszłości nawet utrwalanych. Jak trafnie ujął to Walter Benjamin, mówiąc – w kontekście refleksji Wagnerowskiej – że z *ducha muzyki nie tylko, jak tego chciał Nietzsche, zrodziła się tragedia grecka, ale też zrodziło się kino* ³.

Patrząc na dokonania Wagnera z filmoznawczej perspektywy, można się pokusić o twierdzenie, że z jednej strony w dziele twórcy *Parsifala* uwidoczniło się dążenie do stworzenia jednorodnej całości (wielość w jedności), której głównym

wykwitem stał się *Pierścień Nibelunga* (1845-1874), będący swego rodzaju wzorcem „kina stylu zerowego” opartego na całkowitej iluzji rzeczywistości (z charakterystycznym motywem przewodnim, logicznym rozwinięciem wątków fabularnych, wizerunkiem bohaterów będących nośnikami określonych treści itd.).

Z drugiej strony Wagner, zwłaszcza „późniejszy” (*Tristan i Izolda*, 1859, ale też *Parsifal*, 1882). jawi się jako prekursor kina modernistycznego, tworząc dzieła wielowarstwowe, polifoniczne, gdzie nie tyle chodzi o odwzorowanie rzeczywistości, ile przede wszystkim o zbudowanie „świata wewnętrznego”, afabularnego, oddającego złożoność międzyludzkich relacji, czy po prostu psychologicznego życia jednostki, gdzie obiektywność narracji ustępuje subiektywności wizji, uwidoczniającej się zwłaszcza w formie dzieła zbudowanego z tzw. „chwil znaczących”, jak pisze znawca tematu Lesław Czapliński: *W dramatach muzycznych Wagnera nie ma na ogół akcji w ścisłym tego słowa znaczeniu. Składają się one raczej ze znanych z teorii malarstwa tzw. chwil znaczących (...), brzemiennych zarówno w to, co do nich doprowadziło, jak i płynące z tego skutki, przesądzające o dalszym biegu wypadków. W tej sytuacji pozostaje bohaterom ciągle rozpamiętywanie minionego w długich monologach, nieodparcie przywołujących wrażenie wszechogarniającej statyczności, przy której krytykowane przez Wagnera za brak dramatycznej logiki i spójności opery włoskie, wydają się tętnić życiem i być synonimem wartości scenicznej akcji. Paradoksalnie, „Tristana i Izoldę”, gdzie wspomniana cecha osiąga swe apogeum, opatrzył kompozytor określeniem gatunkowym Handlung, czyli „akcja”, co można uznać za dosłowne tłumaczenie starogreckiego pojęcia „drama” jako działania w obliczu dopełniającego się losu (...)*⁴.

Koncepcja konstrukcji dzieła na zasadzie kompozycji „chwil znaczących” stanie się niezwykle żywa we współczesnym kinie modernistycznym, czego przykładem jest przede wszystkim twórczość Pasoliniego, budującego swe filmy na kształt „audiowizualnych poematów” tworzonych za pomocą znaczących „obrazo-scen”⁵.

Rzecz jasna, wyprowadzając wzorce „kina stylu zerowego” i kina modernistycznego z artystycznej i teoretycznej kreacji realizowanej przez Ryszarda Wagnera (z większym naciskiem położonym właśnie na kino modernistyczne), ryzykujemy pewną nadinterpretację – zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę, że w istocie sam twórca *Lohengrina* nijak nie mógł doświadczyć kinematograficznych olśnień. Wydaje się jednak, że właśnie fakt zajmowania się inscenizacjami Wagnera przez reżyserów kojarzonych z niwą artystyczną (od Eisensteina przez Syberberga po von Trier) uprawomocnia tak postawioną tezę, każąc szukać korzeni współczesnego kina w gęstej i wciąż stanowiącej wyzwanie dla badaczy kreacji geniusza z Bayreuth.

Ale nie tylko kwestie formalne stają się łącznikiem twórczości Wagnera i współczesnej aktywności kinematograficznej. Tym, co łączy – na płaszczyźnie treści – utwory Wagnera i kino i co stanowi nierzadko podstawowy, znaczeniowy budulec X muzy – tak w wymiarze komercyjnym, jak i artystycznym – jest pracowanie m i t u. Mit znajdziemy jako podstawę zarówno wysokobudżetowych produkcji hollywoodzkich, w rodzaju sagi *Gwiezdnych wojen* czy adaptacji *Władcy pierścieni* J. R. R. Tolkiena, ale również w dziełach Pier Paolo Pasoliniego, Liliانى Cavani, Bernardo Bertolucciego, Wernera Herzoga, Davida Lyncha, czy Larsa von Triera. W swych poszukiwaniach, jako źródło mitologicznych inspiracji Wagner wskazywał antyk i średniowiecze, ale również (co ważne z punktu widzenia współ-

czesnej sztuki, zwłaszcza sztuki kinematograficznej) inspiracje orientalne (budyzm). W przypadku Wagnera wyraźne inspiracje buddyjskie, pożenione siłą rzeczy z chrześcijaństwem, widać wyraźnie w *Parsifalu* będącym swego rodzaju palimpsestem: w gnostycznej mozaice łączącej przetworzone elementy historii Chrystusa i Siddharthy⁶. Przy swym formalnym i znaczeniowym bogactwie *Parsifal* staje się „protofilmem”, punktem dojścia sztuki sztuk przed *Parsifalem*, wyznaczającym jej przyszłe perspektywy, jak to ujął John Boorman – reżyser filmu *Excalibur* (1981), będącego hołdem dla legend arturiańskich, stanowiących również źródło inspiracji dla Wagnera.

Jak podkreślają badacze, równie ważna, jak sam utwór staje się „interaktywna” sytuacja odbiorcza widza dramatu muzycznego zbliżona do sytuacji odbiorczej widza w kinie, a wytworzona przez kompozytora (i architekta Gotfrieda Sempera) w teatrze muzycznym w Bayreuth, w którym w dniach 13 – 17 sierpnia 1876 r. odbyła się prapremiera *Pierścienia*. Wydarzenie zostało odmalowane w filmie *Ludwig* (1972) Luchino Viscontiego (gdzie Wagnera zagrał Trevor Jones), jak również przez Tony’ego Palmera w monumentalnym *Wagnerze* (1983), z Richardem Burtonem w roli tytułowej.

Ale też, co być może najistotniejsze, a co świadczy o wpływie Wagnera na rozwój sztuki kinematograficznej, jak również na kreowanie współczesnych wizji Wagnerowskich dzieł przez zastosowanie „kinematograficznej estetyki” jest niezwykła obrazowość muzyki Wagnera, coś, co najtrafniej ujął w swych uwagach dotyczących uwertury do *Lohengrina* po wysłuchaniu jego koncertowej wersji Baudelaire w 1860 r.⁷ Mówi o niezwykłej umiejętności Wagnera, który potrafił stworzyć tak intensywną muzykę, że ta kreowała w umyśle widza obrazy paralelne z tymi, które – za pomocą muzyki – „postawił” sam kompozytor: *Tymczasem było oczywiste, iż jako symfonik, jako artysta, który poprzez tysiące kombinacji dźwięków wyraża zawilości duszy ludzkiej, Ryszard Wagner osiągnął szczyty i z pewnością dorównał największym.*

Często słyszałem głosy, iż muzyka nie może się poszczycić tym, że potrafi oddać dowolną rzecz z równą dokładnością, co słowo lub malarstwo. Jest to do pewnego stopnia prawdą, ale nie jest całą prawdą. Przemawia ona na swój własny sposób, posługując się właściwymi sobie środkami. W muzyce, podobnie jak w malarstwie, a nawet w słowie pisanym, które jest przecie najbardziej obiektywną ze sztuk, pozostaje zawsze pewien obszar dopelniany wyobraźnią odbiorcy.

I ten взгляд zapewne sprawił, że Wagner uznaje sztukę dramatyczną, rozumianą jako zetknięcie, koincydencja rozmaitych sztuk, za sztukę par excellence, najbardziej syntetyczną i najdoskonalszą. Otóż jeśli pominąć chwilowo udział obrazu, dekoracji, ucieleśnienia wyimaginowanych postaci przez aktorów, pozostaje wciąż niezaprzeczalnym fakt, że im bardziej wymowna jest muzyka, tym szybciej i celniej trafia do słuchacza i większe są szanse, aby ludzie wrażliwi uchwycili w niej treści zbliżone do tych, które natchnęły autora⁸.

Ideę francuskiego poety ujął precyzyjniej Siergiej Eisenstein, przygotowując się do inscenizacji *Walkirii* w Teatrze Narodowym w Moskwie, w 1940 r., w eseju poświęconym pracy nad Wagnerowskim dziełem, mówiąc o „obrazie wizualnym”, jako efekcie wytworzonym przez samą muzykę Wagnera, a który to obraz odtwarza niejako, za pomocą określonych artefaktów inscenizator⁹. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że obsesją Wagnera było wytworzenie w procesie twórczym dzieła sce-



Ludwig: requiem dla króla-dziewicy, reż. Hans Jürgen Syberberg (1972)

nicznego wyzwalającego u widza efekt „synestezji” – czyli takiego „pomieszania” zmysłów, by – jak w narkotycznym transie – percypujący dzieło „widział” dźwięki i „słyszał” kolory (próby z tworzeniem tego typu dzieł na gruncie muzyki klasycznej podjął później także Skriabin, ale również twórcy dwudziestowiecznej muzyki dodekafonicznej, György Ligeti i Karlheinz Stockhausen). „Synestezyjny” charakter dzieł kinematograficznych będą próbować wdrożyć w życie tacy geniusze kina, działający w mainstreamie, jak Stanley Kubrick (*2001: Odyseja kosmiczna*, 1968; *Lśnienie*, 1980), Ken Russell (*Odmienne stany świadomości*, 1980), czy też reżyserzy awangardowi, Alejandro Jodorowsky (*Święta góra*, 1973) czy Stan Brakhage (*Dog Star Man*, 1962). Wydaje się, że właśnie z tych inspiracji wyrasta niezwykła inscenizacja *Tristana i Izoldy* dokonana w 2009 r., na deskach Teatro Real de Madrid przez Petera Sellarsa i Billa Viola – autorów niezwykley audiowizualnych instalacji, w których odczytanie nieśmiertelnego dramatu potępionych kochanków zostało zespolone z obrazami żywiołów, a wizje sceniczne miały być ekwiwalentem „wizualnej muzyki”.

Aby jeszcze precyzyjniej naświetlić relacje na linii „Wagner – kino – Wagner (inscenizowany z wykorzystaniem języka filmowego inspirowanego bezpośrednio ideami kompozytora)”, wróćmy do pierwszej ważnej inscenizacji jego dramatu muzycznego dokonanej przez reżysera *sensu stricto* filmowego – Sergieja Eisensteina. Pomijając rzecz jasna polityczny aspekt inscenizacji, bolesny zwłaszcza dla okupowanej już przez Sowietów i Hitlerowców Polski (miała ona uświetnić rosyjsko-niemiecki sojusz przypieczętowany paktem Ribbentrop-Mołotow), niezwykle ważnym świadectwem pracy nad *Walkirią* był tekst Eisensteina, *Wcielenie mitu*, gdzie twórca *Aleksandra Newskiego* (1938), też przecież w jakimś sensie inspirowanego „mitycznymi gigantami” Wagnera, wyłożył własny „sposób na Wagnera”. Tekst ten jest ni mniej, ni więcej, tylko reżyserską eksplikacją dokonanego na deskach teatralnych dzieła. Rzecz jest o tyle znamienita, że Eisenstein wypracował taki sposób (czy raczej sposoby) inscenizacji, które – zwłaszcza w kontekście scenicznych wystawień dzieł Wagnera – stanowią najważniejszą i najbardziej nośną propozycję realizacyjną, której efektem jest powstanie inspirującej, wydobywającej to, co z dzieła Wagnera (dodajmy, rzucając myśl twórcy *Pancernika Potiomkina* na szerszą niwę operową, nie tylko Wagnera) najbardziej istotne.

Eisenstein nie był pierwszym wielkim rosyjskim artystą, który mierzył się z Wagnerem¹⁰. Wcześniej odnotowano sławną inscenizację *Tristana i Izoldy* (1910) Wsiewołoda Meyerholda, gdzie mistrz Eisensteina ograniczył scenografię do minimum, tym samym skupiając się niejako na wykreowaniu świata wewnętrznego bohaterów, w którym uczucia prowadzą do odrzucenia tego, co niepotrzebne. Zaś w 1935 r. Moskwa zobaczyła *Lohengrina* w futurystycznych dekoracjach i w takim też duchu. Jeśliby streścić Eisensteina „sposób na Wagnera”, ujmują go trzy podstawowe słowa-klucze: współczesność, uniwersalność i obrazowość.

Najważniejszym ze słów-kluczy wydaje się współczesność. Nie chodzi tu jednak o uwspółcześnianie na siłę *mise en scene* prezentowanego na scenie utworu (lub nie tylko o owo, tak nadużywane dziś przez reżyserów operowych, „uwspółcześnianie”, rodzące niekiedy kuriozalne efekty, jak przeniesienie *Toski* Pucciniego w czasy II wojny światowej czy wyekspediowanie Parsfiala na odległą planetę zamieszkiwaną przez ziemskich kolonistów, dla których święty Graal jest... częścią statku kosmicznego umożliwiającego powrót ludzi na ziemski glob!). Chodzi tu

bardziej o patrzeć ze współczesnej perspektywy na wydarzenia z przeszłości, w taki sposób, że postaci – przy zachowaniu historycznej zewnętrzności – stały się nosicielami współczesnych treści i problemów. Jak ujął to sam Eisenstein: *I z całego bogactwa wszelkich możliwych interpretacji twórczości Wagnera najbardziej odpowiadać będzie ta, która współbrzmi z odpowiednimi ideami współczesności*¹¹.

Rzecz jasna *Pierścień* jawił się mu przede wszystkim jako opowieść o końcu „ery bogów” i nastaniu „ery człowieka” (czyli „ery komunizmu”). Dochodzi tutaj do głosu interpretacja dzieła Wagnera przez pryzmat jego rewolucyjnej postawy 1848 r. – nie do końca usprawiedliwionej (nastanie „ery człowieka” dzieje się wszakże zgodnie z planem Wotana – a więc niejako „z woli bożej”).

Wydaje się, że najlepiej Eisensteinowski postulat „uwspółcześnienia” Wagnera zrealizował w kongenialnej inscenizacji *Zmierzchu bogów* Patrice Chereau, który w taki sposób wykreował świat przedstawiony dramatu muzycznego Wagnera, jakby rozgrywał się on w czasach samego Wagnera, a więc w XIX w., czasach „burzy i naporu”, początków świata kapitalistycznego i napięć społecznych rodzących idee komunistyczne i faszystowskie. Chereau, mocniej niż Eisenstein (jego *Walkiria* była jednak bardziej zachowawcza – zakorzeniona w mitycznej, średnio-wiecznej ikonografii, z Boskim Dębem jako najważniejszym elementem scenograficznym), dostrzegł w dziele Wagnera obraz świata mu współczesnego, opowiedziany za pomocą obrazów germańskiej mitologii. Rzecz ciekawa, nie zabrakło w kanonicznej dziś, choć w momencie swego objawienia mocno kontrowersyjnej inscenizacji francuskiego reżysera odwołań do samego Eisensteina. Scena śmierci Zygfyryda przywodziła na myśl śmierć Wakulińczuka z *Pancernika Potiomkina* (1925).

„Uwspółcześnienie” Wagnera staje się swego rodzaju płaszczyzną, na której spotyka się sztuka teatru operowego i kina właśnie. Sam Eisenstein nosił się przecież z zamiarem realizacji filmu pt. *Zmierzch bogów*, mającego być współczesną wersją dramatu muzycznego Wagnera, gdzie miejsce bogów i bohaterów zajmowałyby przedstawiciele niemieckiej socjety¹². Po latach do tej idei wrócił Luchino Visconti, realizując własny *Zmierzch bogów* (1969) – historię upadku rodziny Essenbecków, deprawowanych przez nazistów.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że sam Visconti wielokrotnie marzył o inscenizacji całego Wagnera na deskach operowych. Najbliżej był realizacji *Pierścienia Nibelunga...* dla La Scali (1969-1970) i *Tristana i Izoldy* w Covent Garden (1970), lecz na przeszkodzie stanęły mu problemy finansowe i zdrowotne¹³. Jego „sen o Wagnerze” miał się ziścić w postaci śmiałych inscenizacji rzucających świat Wagnera w przestrzeń dwudziestowiecznej historii. Włoski reżyser planował przeniesienie inscenizacji *Pierścienia* do czasów III Rzeszy, zaś „chóry mimiczne”, tak eksponowane przez Wagnera, których wartość podkreślał w swym eseju Eisenstein¹⁴, miały przybrać kształt grup ludzkich złożonych z więźniów obozów koncentracyjnych. Do śmiałych pomysłów Viscontiego miał wrócić po latach Lars von Trier, któremu zaproponowano realizację *Pierścienia* w Bayreuth (niestety reżyser, mimo zaawansowanych przygotowań, zrezygnował z pracy nad inscenizacją, tłumacząc się załamaniem nerwowym), jednakże dopiero inscenizacja tetralogii w La Scali z 2013 r. (zrealizowana w koprodukcji z Operą Berlińską) przyniosła częściową realizację wizji Viscontiego. Wizualnie (i muzycznie) imponujące dzieło, wyreżyserowane przez Guya Cassiersa, Arjena Klerkx i Kurta d’Haeseleera, staje

się na wskroś współczesną opowieścią o zachodnim społeczeństwie przełomu XX i XXI w., w którym patriarchalne prawa ustępują aktywności kobiet, co z jednej strony rodzi katastrofę, z drugiej otwiera możliwość powstania nowej rzeczywistości. Silne zaakcentowanie postaci kobiecych obecnych w oryginalnych librettach Wagnera staje się w ujęciu współczesnych inscenizatorów z La Scali (wsluchanych również w głos Viscotniego, kładącego w całej swej twórczości, tak teatralnej, jak i filmowej, nacisk na kreacje silnych postaci kobiecych) wyznacznikiem pełnej rozmachu inscenizacji.

Najdalej w uwspółcześnieniu Wagnera poszedł jednak Frank Castorf, który „przeżył Wagnera Brechtem”, ukazując rzeczywistość *Pierścienia*... przez pryzmat świata będącego efektem Wagnerowskiej wizji: gdzie „świt człowieka” przyniósł narodziny zbrodniczych ideologii (komunizmu i faszyzmu), ale przede wszystkim unifikującej wszystko kultury masowej, której wykwittem jest jakby wyjęty z tandetnych komiksów Zygfyrd. Wagnerowski świat *Pierścienia*... w ujęciu Castrofa to gigantyczny śmietnik, gdzie ideologiczne symbole (twarze Hitlera, Mao, Stalina) tworzą budziewiestowieczną Walhallę, a człowiek skazany na kulturowe ersatze religii bezkutecznie próbuje odnaleźć duchowy wzór.

Drugim słowem-kluczem Eisensteina do otwarcia Wagnera jest uniwersalność. Dla Eisensteina *Pierścień* to credo Wagnera wyrażające to, co jest istotą kultury niemieckiej, a więc bezwzględne dążenie do afirmacji wolności człowieka i odrzucenie ograniczającej go chęci posiadania, czego symbolem jest właśnie tytułowy klejnot. Sam Eisenstein przytacza w tym względzie samego Wagnera, który tak mówi o *Pierścieniu*: *W utworze tym mój światopogląd znalazł swój najbardziej pełny artystyczny wyraz*¹⁵, światopogląd, dodajmy, nieograniczający się jedynie do Niemiec i niemieckiej kultury, lecz do uniwersum całej zachodniej kultury, która w czasie tworzenia Wagnerowskiego *opus magnum* wchodziła w fazę zmięczenia. Wydaje się, że najlepiej w uniwersalny ton Wagnerowskiego dzieła wpisał się Hans Jürgen Syberberg – mistrz niemieckiego kina, „chory na Wagnera”, który swymi dziełami – zarówno filmami dokumentalnymi, jak i reżyserskimi – postanowił wyegzorcyzmować Wagnera w taki sposób, by stracić z jego twórczości ideologiczny nalot, by zobaczyć w niej to, co najistotniejsze, a więc nie tyle niemieckość, ile właśnie uniwersalność przejawiającą się w opisie świata zsekularyzowanego, gdzie sztuka zastępuje religię, artysta zaś jawi się jako koryfeusz prawd ostatecznych. Ale owo zastępowanie nie jest bezkarne, ponieważ jeśli sztuka ma przetrwać, a artysta ma się stać luminarzem ludzkości, konieczne jest wsluchanie się w głos wieczności zaklęty w mitach. Mit człowieka-boga wyrażony w *Pierścieniu*... musi zostać dopełniony poprzez mit chrystusowy, którego wyrazem jest *Parsifal*. Rzecz znamienna, Syberberg nigdy nie podjął się realizacji *Pierścienia*, choć wielokrotnie zwracano się do niego z prośbą o stworzenie własnej wizji tetralogii. Zrealizował za to na deskach teatru w Bayreuth filmową wersję *Parsifala* (1982) – niezwykle oryginalną, będącą w swej istocie udaną próbą „przepracowania Wagnera”. Wagner jawił się Syberbergowi przede wszystkim jako prawodawca kultury niemieckiej – jej budowniczy i jej niszczyciel – wykorzystywany przez potomnych jako podstawa ideologicznych gier, co ukazuje choćby znakomity, wielogodzinny dokument *Winifred Wagner i historia domu Wahnfried w latach 1914 – 1975* (1977), gdzie słuchamy wyznań synowej Wagnera zapatrzonych w Hitlera, który sam był oddanym fanem dzieła twórcy *Lohen-*



Parsifal, reż. Hans Jürgen Syberberg (1982)

grina. Owe gry wydobywają z niezwykle złożonego dzieła wagnerowskiego to, co w nim przyziemne, złe i szowinistyczne (a co przede wszystkim stało się udziałem Wagnera-człowieka, ale także w mniejszym stopniu Wagnera-artysty). Ale Wagner dla Syberberga to też ucieleśnienie tego, co w „niemieckiej duszy” najszlachetniejsze i najpiękniejsze (kompozytor jawi się jako cud-dziewica w *Ludwig: requiem dla króla-dziewicy*, 1972). Sam *Parsifal* Syberberga jest próbą odarcia Wagnera z kokonu ideologicznego, dojścia do Wagnera estetycznego. W swym niezwykle filmie-operze (czy raczej filmie-dramacie muzycznym) reżyser zderza jakby jego dwa dzieła: niemieckość, w znaczeniu negatywnym, naznaczoną fobiami, uzurpującą sobie estetyczny i ideowy totalizm i niemieckość, w znaczeniu szerszym, jako wypełnienie postulatu uniwersalizacji i humanizmu. To pierwsze dzieło symbolizuje Klingsor – zły czarnoksiężnik, którego atrybutem jest obcięta męskość (a więc jest on figurą obrazującą artystę tworzącego sztukę bezwartościową, która nie ma mocy). Postać Klingsora jest zestawiona w filmie z postacią Wagnera, ale też Hitlera, Marksa, Nietzschego – ludzi, którzy postawili człowieka na miejscu Boga – według Syberberga, zapędzając go w pułapkę nihilizmu. Pojawia się jednak Parsifal (ucieleśnienie Wagnerowskiego uniwersalizmu chrześcijańskiego) – także emanacja Wagnera – ale już innego, odmienionego (rzecz znamienna w filmie Syberberga Parsifal powracający z okresu prób w Wielki Piątek jest już kobietą), połączony z odnalezionym sacrum, wydobywanym przede wszystkim z własnego wnętrza. Co ważne, Syberberg zrezygnował z ukazania przygotowanego na potrzeby filmu wizerunku Chrystusa, przypominającego nadludzką, wzbudzącą trwogę, ale i litość istotę nie z tego świata, rodzaj świętego potwora. Dzieło Syberberga staje się więc absolutnym

wypełnieniem postulatów uniwersalizacji dzieła operowego. Ukazanie go w kontekście współczesnej rzeczywistości, dla której, co wielokrotnie podkreśla Syberberg¹⁶, jedynym wyjściem jest szukanie duchowości i sacrum w przestrzeni sztuki, która – jako medium przemawiające do zbiorowości, ale unikające uniformizującego „umasowienia”, może przemawiać do współczesnego człowieka językiem religijnej epifanii.

Co warte podkreślenia, w podobnym tonie swe operowe wizje realizuje Werner Herzog, który inscenizację Wagnera utrzymuje zawsze w scenerii zniszczonego świata, silnej średniowiecznej stylizacji, z postaciami bohaterów jakby „nie z tej ziemi” (np. w słynnym *Tannhauserze* /1999/), z Teatro Real Madrid, którzy mocą swego szaleństwa przynoszą zjawienie zdewastowanej rzeczywistości.

Ostatnim elementem „sposobu na Wagnera”, postulowanym przez Eisensteina, jest wielokrotnie w tym miejscu przywoływana „obrazowość”, stająca się paradygmatem dla Eisensteinowskiej interpretacji Wagnerowskiego dzieła. Chodzi tu przede wszystkim o samą materię inscenizowania materiału wyjściowego, polegającą na wykorzystaniu nowych zdobyczy technicznych w celu „poszerzenia pola percepcji” (w przypadku swej inscenizacji rosyjski reżyser mówił o dźwięku dookolnym, dziś można to potraktować jeszcze szerzej, w świetle wykorzystywanego w inscenizacjach wachlarza kreacyjnych mediów). Sam Eisenstein tak pisał o kreowanej „obrazowości” (już na poziomie inscenizacji): *Język płomieni, różne odcienie ognia, kipiący wulkan i odblaski rzucane przez ogień na miedz portalami – wszystko to wtórzy ruchowi muzyki, zlewa się z nią tworząc świetlno – dźwiękowy obraz finału czarów ognia (Feuer Zauber). Przepajającą cały spektakl ideą syntetycznego zespolenia emocji, muzyki, akcji, światła i barwy wieńczy ten obraz „nieobojętnej przyrody”, jaki rysuje się w wyobraźni człowieka tworzącego legendy i mity*¹⁷.

Sam Eisenstein w mistrzowski sposób wykorzystał w swej inscenizacji przeszczerzeń (mówił o niej, że jest „nieruchomioną muzyką”) jako element znaczeniowo-twórczy (w inscenizacji Eisensteina był to przede wszystkim motyw świętego drzewa – Igdrasilu, który oplata cały mityczny świat, który *de facto* staje się światem). W swej mistrzowskiej inscenizacji Bill Viola i Peter Sellars „czytają” Wagnera przez powrót do źródeł (jak postulował Eisenstein, by jak Wagner sięgnąć do „polityki żywiołów” kształtujących mityczny, ale i współczesny świat i człowieka, zgodnie z wielbioną przez niemieckiego kompozytora animalistyczną filozofią Schopenhauera). A więc podporządkowują swą inscenizację elementom zobrazowanych żywiołów, z których „składają się” bohaterowie dramatu, a które to żywioły „wybuchające” na scenie (dzięki elektronicznej wizualizacji), stając się niejako animalistyczną wizją Tristana, Izoldy i innych bohaterów prezentowanego na scenie rozdzierającego konfliktu postaw.

Podobnym tropem idzie Robert Lepage i jego *Pierścień* w MET. W inscenizacji kanadyjskiego reżysera (wcześniej autora filmu *Konfesjonat*, /1995/ będącego otwartym hołdem dla Hitchcocka) scena to zmieniająca się bryła, symbol ziemi, ale także ludzkiej jaźni, której „wytworami” są bohaterowie dramatu. W kinematograficznej wizji Lepage’a świat Wagnera jest bliższy uniwersum *Władcy pierścieni* niż modernistycznych interpretacji Wagnerowskiego arcydzieła.

Zarówno Lepage, jak i Sellars i Viola kreują swe Wagnerowskie wizje na podobieństwo filmowego spektaklu, w sposób totalny angażującego widza. Czynią to przede wszystkim na zasadzie wizualizacji muzyki, a co za tym idzie treści i idei

Wagnerowskich dramatów muzycznych. Przy czym artyści ci wychodzą niejako „od kina” i patrzą na sztukę operową przez pryzmat języka kinematograficznego, ale w jakimś sensie już zawartego w materii Wagnerowskich dzieł. Innymi słowy twórcy Wagnerowskich inscenizacji czynią „gest powtórzenia” wobec dzieła niemieckiego kompozytora przez kinematograficzne podejście do scenicznej materii nadając jej wymagany dynamizm, wielowarstwowość i wizualny (dźwiękowy) wymiar. W swej śmiałej „kinematografizacji” (a zostajemy wciąż przy Wagnerze, pamiętajmy jednak, że te Eisensteinowskie tropy: uwspółcześnienie, uniwersalizacja, obrazowość – odnoszą się dziś do niemalże całego świata operowego) twórcy anglosascy nie są odosobnieni. Wystarczy przywołać śmiałą, utrzymaną w stylu wizji fantastycznonaukowych interpretację *Pierścienia* z Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji, z 2007 r. (inscenizacja autorstwa grupy La Fura del Baus), czy *Pierścień* kopenhaski (nawiązuje zarówno do ascetycznych wizji Wagnera z lat 50. i 60., jak i do dokonania filmowej Dogmy, gdzie Walhalla to jakby wnętrze domu wyjętego z *Festen* (1997) Thomasa Vinterberga.

Z pewnością jednak najwybitniejszą inscenizacją *Pierścienia* jest ta dokonana na deskach teatru w Bayreuth przez Harry’ego Kupfera (z muzycznym kierownictwem Daniela Barenboima) w 1998 r. Z jednej strony niezwykle ascetyczna, z drugiej naszpikowana postmodernistycznymi odniesieniami zwłaszcza do kina niemieckiego: klasycznego (ekspresjonizm) i współczesnego (Nowe Kino Niemieckie). Kupfer – doświadczony reżyser teatralny – zanurzył Wagnera w filmowym świecie Fritza Langa, Friedricha W. Murnaua, Ernsta Lubitscha, ale też Reinera W. Fassbindera, Wenera Herzoga, czy Petera Fleischmanna, czyniąc z *Pierścienia* filmową fantazję, ucieleśnienie „kinematograficznych” fantazmatów Ryszarda Wagnera. Przy tym także opowieść o niemieckiej (czytaj: europejskiej) kulturze, uganiającej się za stworzonymi przez sztukę fantomami¹⁸.

Na koniec warto wspomnieć, że twórcy scenicznych wersji dramatów muzycznych siłą rzeczy „przenoszą” wagnerowskie rozwiązania do świata kina (Patrice Chereau zrealizował bardzo operową *Królową Margot*, 1994). Niektórzy zaś bezpowrotnie zostają już w świecie opery (Lepage). Kino wciąż spłaca swój dług wobec opery, ale przede wszystkim wobec dzieła Wagnera, głównie realizując twórczą „recepturę” Eisensteina. Eisensteina, który być może jako pierwszy reżyser filmowy, dostrzegł w Wagnerze pioniera sztuki kinematograficznej, wzorzec artysty X muzy, artyście – dodajmy – tworzącego sztukę wpisującą się w tradycję religijną, w rozumieniu religijności jako duchowej jedni odbiorców. Jak trafnie ujął to Bill Viola: *Jako artysta wiem, że dzięki Wagnerowi mogę odtworzyć uniwersalny język sztuki, który jest fundamentem wszelkich religijnych praktyk, jednakże nie tych, które nas dzielą. (...) To język mitów, mowa ludzkiego serca. Powinniśmy ponownie rozpoznać rzeczywistość uczuć, które dzielimy jako indywidua: uniwersalny język ludzkich doświadczeń, takich jak narodziny, śmierć, radość, nadzieja, strach, smutek, kreatywność, otwartość na to, co niepojęte – dotrzeć do poziomu mitycznego, gdzie poezja, nie fakty, mają głos*¹⁹.

PIOTR KLETOWSKI

- ¹ Na ten temat por. P. Kletowski, *Wagnerian's idea of Gesamtkunstwerk as the Matrix of the Cinematographic Art and its influence in Creating the Present Opera Art*, w: *The Media Convergence - Approaches and Experiences*, red. R. Szczepaniak, Peterland, Frankfurt am Main, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2013, s. 143-150 (wersja polska tekstu: *Wagnerowska idea Gesamtkunstwerk jako zapowiedź sztuki kinematograficznej oraz wpływ idei Wagnera na kreowanie współczesnej sztuki operowej*, w: *Konwergencja mediów. Orientacja i praktyki badawcze*, red. R. Szczepaniak, Róża Wiatrów, Gdynia 2003, s. 118-128).
- ² Por. *Wagner and Cinema*, red. S. L. Gilman, J. Jeongwon, Indiana University Press, New York 2010 I P. Carnegie, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New York, London 2006, s. 208-234 (to najlepsze, jak dotąd opracowania tematu).
- ³ *Part V: Wagner Beyond the Soundtrack*, w: *Wagner and Cinema*, dz. cyt., s. 5.
- ⁴ L. Czapliński, IV. *Szał uniesień, czy miłosne oczarowanie? Muzyczne dzieje „Tristana i Izoldy”*, w: tegoż, *W kręgu operowych mitów*, Rabid, Kraków 2003, s. 56.
- ⁵ Por. P. Kletowski, *Pasolini, twórczość filmowa*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2013, s. 101-104.
- ⁶ Chodzi przede wszystkim o Schopenhauerską fascynację buddyzmem widoczną w *Parsifalu*. Wcześniejsza inspiracja nietscheanizmem (*Pierścień*), wyraźnie ustępuje koncepcji Schopenhauera na temat „misterium sztuki” i artyści stającego się koryfeuszem prawd ostatecznych (por. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki, „Parsifal” Ryszarda Wagnera*, Wyd. UAM, Poznań 2004, s. 115-127, oraz L. Czapliński, *X. Misterium „Parsifala” czyli na szlaku duchowej inicjacji*, w: tegoż, *W kręgu operowych mitów*, dz. cyt. s. 139-151).
- ⁷ Ch. Baudelaire, *Ryszard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu*, „De Musica”, t. 7, 2004, tłum. S. Cichowicz i E. Burska, oprac. tłum. H. Albertson; http://free.art.pl/demusica/d-e_mus_7/07_26.html (dostęp: 26.11.2014).
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Por. S. Eisenstein, *Wcielenie mitu* w: tegoż, *Wybór pism*, tłum. I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 185.
- ¹⁰ Por. L. Czapliński, VI. *Dziewictwo ciężko-zbrojnym głosem: walkiria Brunhilda, księżniczka Turandot i święta Joanna*, w: *W kręgu operowych mitów*, dz. cyt., s. 87-98 oraz P. Carnegie, *Wagner in Russia 1890-1940*, w: tegoż, *Wagner and the Art of Theatre*, dz. cyt., s. 208-234.
- ¹¹ S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, dz. cyt., s. 160.
- ¹² Tamże, s. 159.
- ¹³ Por. L. Schifano, *Luchino Visconti, Plomień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 2009, s. 410 oraz D. Huckvale, *Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe in Film*, McFarland & Company Corp., London 2012.
- ¹⁴ S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, dz. cyt., s. 177.
- ¹⁵ Tamże, s. 160.
- ¹⁶ Por. H. J. Syberberg, *Parsifal, Ein Filmessay*, Wuihlhelm Heyne Verlag, Munchen 1982, s. 9-61.
- ¹⁷ Por. S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, dz. cyt., s. 175.
- ¹⁸ O tym i innych inscenizacjach *Pierścienia* por. <http://www.the-wagnerian.com/2012/10/a-history-of-ring-cycle-productions-or.html> (dostęp: 26.11.2014).
- ¹⁹ *Part V: Wagner Beyond the Soundtrack*, w: *Wagner and Cinema*, dz. cyt., s. 375.