

# Dwuznaczny powab

Opera w kinie

IWONA SOWIŃSKA

Związki filmu i opery są niemal tak dawne jak samo kino. Póki było ono zasadniczo nieme, brak dźwięku – zresztą względny – związki te ograniczał, lecz ich nie uniemożliwiał. Historycy nie są zgodni co do daty realizacji pierwszego filmu operowego. Kłopot ten wynika stąd, że filmowe nawiązania do oper miały rozmaity charakter, a czasem pozorowały coś, czym w istocie nie były: wykorzystywały wprawdzie fabuły stanowiące w swoim czasie inspirację dla librecistów, lecz z pominięciem ich późniejszych, już ściśle operowych przetworzeń.

## Film operowy

O filmie operowym można zatem mówić dopiero w sytuacji, gdy nie tylko jego intryga jest adaptacją libretta, ale i muzyka, która ma towarzyszyć projekcji, jest adaptacją operowej kompozycji. W epoce kina niemego jej odegranie powierzano takiemu aparatowi wykonawczemu, jaki był do dyspozycji: orkiestrze, zespołowi instrumentalistów lub samotnemu pianiście, zaopatrzonemu przez wytwórnię w wyciąg ze stosownej partytury. Zainteresowanie kina operą dało o sobie znać po 1910 r., choć było oczywiste, że ambicje te niezupełnie znajdowały pokrycie w jego ówczesnych możliwościach technicznych. O atrakcyjności opery przesądzał jej wysoki prestiż społeczny, którego brakowało młodej, kształtującej swą tożsamość branży. Osiągnięcie tego typu prestiżu nie było wszakże celem, do którego kino dążyło z pełną determinacją. Przeciwnie, jego cele zawsze charakteryzowała różnaitość, o czym świadczyły zapożyczanie ze spektakli i mediów, należących do różnych obieguów kultury. Traktowane jako wzór klasyczna opera lub teatr konkurowały z literaturą brukową, z publikowanymi na łamach bulwarowej prasy historyjkami obrazkowymi czy wodewilem, co służyło poszerzaniu kręgu odbiorców filmów<sup>1</sup>. Adaptacje operowe mogły się podobać pewnej części publiczności, lecz raczej nie całej, toteż do pozostałych widzów adresowano filmy, które świat opery czyniły obiektem parodii, a przynajmniej się od niego dystansowały. Wczesnym przykładem popularnych w swoim czasie praktyk parodystycznych jest zrealizowane w 1915 roku dziełko *Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*.

W związku z tym, ale i z innymi filmami niemymi nasuwa się jednak wątpliwość co do przedmiotu parodii: była nim opera Georges'a Bizeta czy opowiadanie Prospera Mérimée? W tym akurat przypadku okoliczności powstania filmu podpowiadają, że była to opera, choć zapośredniczona przez swą filmową wersję, zrealizowaną z rozmachem w tym samym roku przez Cecila B. De Mille'a, z Ge-

raldine Ferrar, primadonną Metropolitan Opera, w roli tytułowej. *Burlesque on Carmen* to prześmiewcza odpowiedź Chaplina na dzieło skłonnego do przesadnego patosu kolegi<sup>2</sup>. Nie wiemy dziś jednak dokładnie, jak brzmiała towarzysząca Chaplinowskiej wersji *Carmen* muzyka. Prawdopodobnie w każdej sali kinowej inaczej.

Wiadomo bowiem, że nawet jeśli dla danego filmu opracowywano specjalną partyturę, jej wykonanie nie było obligatoryjne. Przed przełomem dźwiękowym, który miał miejsce w końcu lat 20., każdy seans był w pewnym sensie niepowtarzalny, co dotyczyło zwłaszcza jego wymiaru akustycznego. Dopiero przejście na produkcję dźwiękową, oznaczające wkroczenie do kin dźwięku nagranych, spowodowało standaryzację seansu filmowego, a to dzięki temu, że wszystko, co widz miał zobaczyć i usłyszeć, zapisano wcześniej na taśmie filmowej. Kino zostało definitywnie zmechanizowane, co pozwoliło na objęcie pełną kontrolą wszystkich parametrów filmu, w tym relacji obrazowo-dźwiękowych. Choć zatem w epoce niemej zrealizowano niemało filmów operowych, dopiero w latach 30. zaistniały warunki sprzyjające rozwojowi tej formy. Wraz z upływem czasu i doskonaleniem się techniki nagraniowej warunki te systematycznie się polepszały, co jednak nie pociągnęło za sobą znaczącego wzrostu zainteresowania operą w kinie.

Sytuacja ta zaczęła się zmieniać w połowie lat 70. i przez kolejnych dziesięć lat wydawało się, że będzie coraz lepsza. Przed filmem operowym, jak mniemano, otworzyły się olśniewające perspektywy. Złożyło się na to wiele czynników różnej wagi, z których nie najpośledniejszym był przyspieszony rozwój technik zapisu i odtwarzania dźwięku. Sprawił on, że słuchanie muzyki poważnej – czy to z płyt, czy w kinie – stało się doświadczeniem satysfakcjonującym w stopniu wcześniej nieosiągalnym. Ale decydujące znaczenie dla emancypacji gatunku mieli wybitni reżyserzy filmowi, którzy właśnie wtedy zwrócili się ku operowemu kanonowi, poczynając sobie z nim w sposób wysoce zindywidualizowany. Gdy w 1984 roku na łamach czasopisma „Screen” ukazał się obszerny artykuł Jennifer Batchelor, podsumowujący imponujące dokonania kina operowego minionej dekady, autorka uznała pojemność i giętkość formuły za cechy, które przesądziły o jego sukcesach<sup>3</sup>. Trudno nie przyznać jej racji, zważywszy że miała na podreździu przykłady zarówno filmów odważnie eksperymentujących, jak i zrealizowanych w sposób tradycyjny, a także dzieł mieszczących się pomiędzy tymi skrajnościami: *Czarodziejski flet* Ingmara Bergmana (1974), *Mojżesz i Aron* Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet (1975), *Don Giovanni* Josepha Loseya (1979), *Parsifal* Hansa-Jürgena Syberberga (1982), *La Traviata* Franco Zeffirellego (1983), *Tragedia Carmen* Petera Brooka (1983), *Carmen* Francesco Rosiego (1984) i kilka innych. Tym wiarygodniej brzmiała konkluzja: *Powszechne zainteresowanie operą rośnie, po części dzięki odrodzeniu się filmu operowego: przynosi on zyski producentom i zapewnia ogromną publiczność wykonawcom. Może on nawet, dzięki masowemu rozpowszechnianiu, pomóc w uwolnieniu opery od etykiety najbardziej elitarniej rozrywki dla niewielu uprzywilejowanych*<sup>4</sup>.

Jak miała jednak pokazać przyszłość, ta optymistyczna prognoza nie w pełni się potwierdziła. Opera nadal ma się dobrze, o czym świadczy bujny rozkwit życia operowego. Natomiast od schyłku lat 80. filmów operowych przybyło bardzo mało, gdyż wyparły je rutynowe rejestracje spektakli kierowane bezpośrednio do pozakinowego obiegu – kiedyś wideo, ostatnio DVD. Obecnie łatwiej jest w kinie

natrafić na transmisję przedstawienia z któregoś ze słynnych teatrów operowych niż na film operowy.

### O operze – inaczej

Filmy zwane operowymi nie są – ani nigdy nie były – jedyną formą obecności opery w kinie. Pomijając te dzieła filmowe, których styl, kunsztowność, emocjonalna intensywność mogą nasuwać skojarzenia ze spektaklem operowym, choć ten – jako taki – nie zostaje przywołany w sensie dosłownym, pozostając odległym i tylko ewokowanym wzorcem<sup>5</sup>, opera może się uobecnić jeszcze na dwa inne sposoby. Po pierwsze, literatura operowa stanowi bogaty rezerwuuar muzyki, którą kino adaptuje dla swoich potrzeb, wykorzystując ją w funkcji „komentarza” pochodzącego spoza świata przedstawionego – czyli tak, jak może wykorzystać każdą muzykę, niezależnie od jej pochodzenia, adaptowaną lub oryginalną. Mimo że rezerwuuar ten zdaje się niewyczerpany, w filmach cytuje się stale ten sam, dość ograniczony korpus dzieł.

Po drugie, w trudnej do oszacowania liczbie filmów, od *Miliona* René Claira (1931) po *Obywatela Milka* Gusa Van Santa (2008), natrafiamy na epizody rozgrywające się podczas spektakli operowych lub takie, w jakich słucha się muzyki operowej, niekoniecznie w teatrze. W jakich opera – jej oglądanie, słuchanie, wykonywanie, komentowanie czy jakakolwiek inna aktywność mająca z nią związek – jest elementem świata przedstawionego. Jak to zwykle bywa, aranżowanie takich sytuacji ma na celu głównie dostarczenie widzowi pewnych informacji lub sugestii dotyczących fabuły: bohaterów, zdarzeń, czasu akcji itp. Ale ciekawsze może się okazać odwrócenie tego wektora i postawienie pytania: co filmy – za pomocą inscenizowania „sytuacji operowych” – mówią o operze? Jakiemu postrzeganiu jej roli w kulturze, jej specyfiki jako spektaklu, jej tradycji czy osobliwości dają świadectwo? Czym, według kina, jest dla nas (albo bywa) opera dziś? Takie właśnie filmy, ujęte jako fragmenty dyskursu toczącego się wokół opery, będą mnie tu interesować.

### Z miłości do opery

Tak właśnie – *Z miłości do opery* – zatytułowali przedmowę do swej książki *Druga śmierć opery* jej autorzy, Slavoj Žižek i Mladen Dolar<sup>6</sup>. Poczuwając się do obowiązku usprawiedliwienia się z tego tytułu, piszą: *Opera urodziła się już martwa, była poronionym płodem sztuki muzycznej. Jednym ze standardowych zarzutów stawianych dzisiaj sztuce operowej jest anachroniczność, martwota (...). Miast odpierać tego rodzaju zarzuty, należałoby je radykalizować: opera nigdy nie stała w zgodzie ze swym czasem, od samego początku postrzegano ją jako formę przestarzałą, zapatrzoną w przeszłość próbę zażegnania endemicznego kryzysu panującego w łonie muzyki, jako sztukę nieczystą. Ujmując rzecz w kategoriach heglowskich – opera była anachroniczna już w samym swym pojęciu. Jakże zatem nie obdarzyć jej miłością?*<sup>7</sup>

Wyznając operze miłość „mimo wszystko”, obaj autorzy obstają przy jej uniwersalnej, ponadhistorycznej doniosłości jako sceny, na której od trzech stuleci odgrywane są fantazje, zarówno indywidualne, jak społeczne; zwłaszcza te drugie.

Sam fakt, że realizuje się filmy operowe (czyli sfilmowane opery), należy interpretować jako dowód wiary w żywotność tej dziedziny sztuki. Zbliżonego przesłania należałoby się tym bardziej spodziewać po filmach, w których cytuje się opery traktowane jako element świata przedstawionego. A tak nie jest. Świadczą one raczej o pewnym wahaniu, stawiają warunki.

W tych – nielicznych zresztą – filmach, które stanowią wyraz umiłowania opery, ona sama pojawia się na ogół w postaci zredukowanej do muzyki, którą ktoś gdzieś wykonuje (co widać niedokładnie), lecz prawie nigdy – jako pełnokrwisty spektakl. A przecież opera należy do rodziny widowisk; zanim w XX wieku rozwinięto techniki rejestracji i reprodukcji obrazu i dźwięku, właściwym i jedynym sposobem jej istnienia było przedstawienie sceniczne. Z tym przeznaczeniem „układano” opery, a ich partytury stanowiły rodzaj półfabrykatu wymagającego inscenizacji (gestu, kostiumu, dekoracji, maszynerii teatralnej).

I otóż to właśnie, teatralne wcielenie opery, tak pociągające dla bywalców teatrów operowych, przez kino jest ledwo tolerowane. Jedynym wyjątkiem od tej reguły wydaje się *Czarodziejski flet* Bergmana. Ale Mozartowskie arcydzieło zostało tylko wystylizowane na spektakl operowy. Zainscenizowano je z wykorzystaniem możliwości technicznych kina, wręcz trików, przewyższających środki teatralne i potęgających widowiskowość, choć zazwyczaj środków filmowych używa się po to, by neutralizować odczucie umowności przedstawienia. Lecz Bergman postąpił właśnie na odwrót – przywołanie iluzjonistycznej tradycji Mélièsa wyodrębnia sceniczną sztuczność<sup>8</sup>. Zarazem na spektakl patrzymy z uprzywilejowanej, mobilnej pozycji widza filmowego, a nie teatralnego. Przez całą niemal uverturę oglądamy zbliżenia widzów, a w trakcie filmu wielokrotnie powraca ujęcie żywo reagującej dziewczynki. Jej dziecięce spojrzenie zapośrednicza nasze. *Ten pomysł reżysera nie tylko wskrzeszał magiczną aurę jego dziecięcego zauroczenia operą Mozarta i Schikanedera, ale był wyrazem głębokiego przekonania, że prawdziwym adresatem tego dzieła jest dziecięca wrażliwość i wyobraźnia* – komentuje Tadeusz Szczepański<sup>9</sup>.

W swym wcześniejszym filmie, *Godzina wilków* (1966), Bergman posunął się nawet dalej, by uniknąć przytoczenia jednej ze scen *Czarodziejskiego fletu* w takim kształcie, w jakim można by ją obejrzeć w normalnym teatrze. Nocną arię Tamina zainscenizował w teatryku lalkowym; ściślej – inscenizuje ją tam jeden z bohaterów filmu, gospodarz pałacu, aby jego goście posłuchali *najpiękniejszej muzyki, jaka kiedykolwiek została napisana*. Tyle że na miniaturowej scenie, której mechanizmem z góry porusza, pojawia się nie lalka, lecz żywy człowiek, śpiewak. Optyczny trik pozwala pomniejszyć go do rozmiarów kukielki, którą udaje.

Teatryk kukielkowy jest obecny w kilku filmach Bergmana jako znak minionego dzieciństwa. W *Godzinie wilków* pełni on tę samą funkcję, co zahipnotyzowane spojrzenie dziewczynki w *Czarodziejskim flecie*, choć nie dziecko ani nawet „dziecko drzemiące w każdym z dorosłych” (czego domniemywa popularna psychologia) jest adresatem tego w najwyższym stopniu niepokojącego przedstawienia. Opatrując inscenizacje Mozartowskie kunsztownymi cudzysłowami, odmiennymi w każdym z dwóch filmów, Bergman – z miłości – czyni dla nich znamienny wyjątek. Jak zauważa Tadeusz Szczepański: *Bergman, stosując w różnych filmach autotematyczną konwencję „spektaklu w spektaklu”, zawsze demonstrował i podkreślał interakcję pomiędzy sceną a widownią, ale zazwyczaj jego fikcyjni „akto-*

rzy” wywoływali u swoich „widzów” jedynie reakcje negatywne: szyderstwa („Wieczór kuglarzy”, „Siódma pieczęć” czy „Twarz”), lęk i przerażenie („Twarz”, „Jak w zwierciadle” i „Rytuał”) lub co najmniej sceptycyzm (...). Jedynie w „Czarodziejskim flecie” publiczność chłonie operę pogrążona w empatycznym transie (już w „Godzinie wilków” muzyka Mozarta na chwilę uśmierzała niepokój upiorów)<sup>10</sup>.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że reżyser własnemu oczarowaniu, którym chciał się podzielić z widzami, wołał dostarczyć trojaki alibi: w postaci spojrzenia dziecięcego medium, nawiązania do „dzieciństwa” kina, wreszcie teatryku domowego, będącego rekwizytem z jego własnego dzieciństwa.

Regresywny aspekt miłości do opery daje się dostrzec także w innych filmach, wśród nich w takim, którego przywołanie w tym miejscu, w bezpośrednim sąsiedztwie filmów Bergmana, pozwala uzmysłwić sobie wszędobylskość tego tropu. W komediodramacie *Aria z Harlemu* Williama Jenningsa (1999) młody, czarnoskóry, nieco niedorozwinięty bohater ma tylko jedną pasję: imituje wykonawców słynnych arii tenorowych, które odtwarza sobie z płyt. Opanowawszy w ten sposób wielki repertuar operowy (z filmu wynika, że taka edukacja wystarczy, gdy ma się dobry głos i dość zapału), korzysta z każdej nadarzającej się okazji, by śpiewać przed publicznością. Z akompaniamentem innego outsidera, wykolejonego pianisty, daje występy w pobliskim parku, a słuchacze reagują na musicalową modłę, spontanicznym tańcem dając wyraz swemu entuzjazmowi. Nadchodzi wreszcie wieczór, kiedy bohater ma szansę wystąpić na prawdziwej, choć ustawionej w plenerze scenie, na której trwa przedstawienie *Turandot* Pucciniego. Trafia na nią przypadkiem, w zastępstwie nieobecnego statysty, lecz usłyszawszy początek jednej z najśłynniejszych arii – *Nessun dorma*, nie pozwala się z niej wygonić. Musi ją odśpiewać, bo to silniejsze od niego; gwiazda spektaklu, tenor światowej sławy, wielkodusznie mu na to pozwala.

Regresem innego typu jest dotknięty kolejny (tym razem bierny, w każdym znaczeniu tego słowa) miłośnik opery – bohater filmu *W stronę morza* Alejandro Amenábara (2004). Słuchanie muzyki to jedna z nielicznych dostępnych mu przyjemności po wypadku, w którego następstwie doznał całkowitego paraliżu; teraz zabiega tylko o to, by móc godnie zakończyć życie. Emocjonalnej kulminacji filmu – tzn. takiemu momentowi, gdy wydaje się, że wszystko jeszcze jest możliwe i udęczonego bohatera zechce zmienić swoje plany – towarzyszy znowu *Nessun dorma* Pucciniego (ta ekstatyczna aria to jeden z najczęściej wykorzystywanych przez kino fragmentów operowych). Dobiegająca muzyka z płyty wyzwala erupcję wyobraźni bohatera, który podnosi się i rozpoczyna wyimaginowany lot „w stronę morza”, skąd – gdy aria dobiegnie końca – musi wrócić do rzeczywistości. Spektakl, w którym uczestniczył, był jego własną fantazją, co odróżnia go od cudzych wizji wystawianych na teatralnych scenach. Ten nieurzeczywistniony, choć implikowany przez operę jako gatunek sceniczny spektakl został wykluczony podwójnie: najpierw przez nagranie fonograficzne, a potem film, który zastąpił go grą wyobraźni pobudzonej wyłącznie przez muzykę.

Do najbardziej radykalnego pozbycia się spektaklu dochodzi w *Personelu* Krzysztofa Kieślowskiego (1975); tu pozostaje po nim (jako spodziewanym efekcie przygotowań) puste miejsce, zastępczo wypełnione samymi przygotowaniami. Młody bohater, idealista, podejmuje swą pierwszą pracę w teatrze operowym,

który uważa za świątynię sztuki. Stopniowo orientuje się, że sztuka akurat najmniej interesuje zatrudnionych tu ludzi, a prace nad premierą *Aidy* Verdiego toczą się wyłącznie dzięki rutynie. Bagatelizowanie celu, któremu instytucja operowa w zasadzie powinna służyć, znajduje odzwierciedlenie w demonstracyjnie „odśrodkowej” i rozkojarzonej warstwie muzycznej. Niby wiele się tu dzieje: waltornista zmagając się wytrwale z karkołomnym fragmentem trudnego do zidentyfikowania koncertu; skrzypek, raczej dla przyjemności, gra sobie *Canzonettę z Koncertu skrzypcowego D-dur* Piotra Czajkowskiego (rozbrzmiewając też kilkakrotnie spoza kadru, temat ten zdominował film); balet jest w trakcie prób do *Jeziora łabędziego* tego samego kompozytora. *Aida* natomiast pojawia się tylko raz, jako cytat wyłącznie muzyczny, i to w znamiennej rozszynchronizowanej postaci. Ten cytat mógłby sprawiać wrażenie uwertury, lecz po pierwsze nie jest uwerturą do opery Verdiego (tylko jednym z jej najbardziej „przebojowych” fragmentów), po drugie – uwertury nie gra się wtedy, gdy publiczność dopiero się schodzi, a inspicjentka rozkłada nuty na pulpitach. Kiedy światła gasną, muzyka milknie i już nie wraca.

Film Kieślowskiego interpretuje się zazwyczaj jako głos w obronie godności sztuki, na którą opera metonimicznie wskazuje. Usunięcie spektaklu poza daną naocznie akcję miało być gestem ocalającym jej mit. Nie sądzę, aby akurat *Personel* dostarczał podstaw takiemu odczytaniu, jakkolwiek w odniesieniu do innych filmów reżysera, podejmujących temat miejsca sztuki w ludzkim życiu, a także gdy wziąć pod uwagę autobiograficzny aspekt opowiedzianej historii, brzmi ono bardziej przekonująco. Tutaj jednak opera okazuje się zbiorową mistyfikacją. Nic dziwnego, że rozczarowany bohater, pozbywszy się złudzeń, nie planuje przenosić do innego teatru, lecz tu, gdzie jest, zamierza założyć kabaret.

### To życie jest operą

*Personel* należy do licznej grupy filmów, w których to, co prawdziwie interesujące, rozgrywa się poza sceną operową: na widowni bądź za kulisami. Wypchnięcie spektaklu na peryferie uwagi, choć nie tak radykalne, by całkowicie zgubić go z pola widzenia, to jeden z czytelnych symptomów ambiwalencji, którą są naznaczone (o czym wyżej) nawet najbardziej harmonijne na pierwszy rzut oka relacje kina z operą.

Właściwie trudno powiedzieć, czy to, że w tropieniu takich sprzężeń między światem opery a usiłującą go naśladować rzeczywistością specjalizuje się kino włoskie, jest zaskakujące, czy może wprost przeciwnie. Szczególnie eksponowana rola, jaką opera – jako dziedzina sztuki i instytucja życia publicznego – odegrała w kulturze kraju, w którym ją wynaleziono, często skłania filmowców, by użyć jej jako klucza interpretacyjnego<sup>11</sup>.

Motywy operowe powracają systematycznie w twórczości dwóch włoskich reżyserów: Luchino Viscontiego i Bernardo Bertolucciego. Otwierająca *Zmysły* (1954) Luchino Viscontiego obszerna sekwencja rozgrywa się podczas przedstawienia *Trubadura* Verdiego, którego związek – pisze Alicja Helman – z tym, co rozgrywa się poza sceną, jest stale podtrzymywany. Spektakl „*Trubadura*” pokazany jest w momencie, gdy jego bohater, Manrico, decyduje się zaatakować wroga i ze sceny pada wezwanie „Do broni!”, które staje się oczywistym przekazem dla publiczności szykującej się do patriotycznej manifestacji – na salę padają bukie-

ciki kwiatów w barwach narodowych i trójkolorowe ulotki, narastają gniewne okrzyki pod adresem austriackich okupantów<sup>12</sup>.

Pogardliwa uwaga, jaka pada z ust jednego z obecnych na przedstawieniu austriackich oficerów (*Oto wojna, jakiej pragną Włosi: w deszczu konfetti, przy akompaniamencie mandolin*), uruchamia dalsze wydarzenia. Wbrew temu, co w rozmowie z przystojnym porucznikiem wojska austriackiego deklaruje Livia, główna bohaterka (*Lubię operę... Ale nie jestem zachwycona, gdy akcja przenosi się poza scenę, a jej bohaterowie zachowują się jak w jakimś melodramacie*), sama wikła się w melodramatyczny romans. Ta ironia losu umyka jej uwagi, lecz nie powinna umknąć widzowi filmu, którego Visconti na różne sposoby nakłania do lektury ironicznej. Sprzyja jej choćby konstrukcja przestrzeni: *Sceneria teatru La Fenice jest imponująca. Kiedy kamera panoramuje wewnątrz teatru, okazuje się, że dekoracyjność samej widowni przewyższa bogactwo scenografii na scenie*, zauważa Joanna Wojnicka<sup>13</sup>. Opera infekuje rzeczywistość, w której żyją bohaterowie, nadając ton ich egzaltowanej egzystencji. Być może to, że wybór Viscontiego padł właśnie na *Trubadura*, miał jeszcze inne przyczyny niż związek dzieła Verdiego z niepodległościową gorączką, jaka w tym czasie opanowała Włochów. Nawet tak wielki (choć nie bezkrytyczny) miłośnik i znawca opery, jak Piotr Kamiński, przyznaje: *Nic nie dowodzi lepiej popularności „Trubadura” jak... niezliczone parodie, jakich padł ofiarą. Opera zawdzięcza to zresztą wyłącznie librettu, uchodzącemu za kwintesencję operowych nonsensów. Realizując swoją „Noc w operze” (1935), bracia Marx nie mogli sięgnąć po inną pozycję repertuaru...*<sup>14</sup>.

Ton podszytej ironią fascynacji operą, która „w rękach” swoich wyznawców staje się czymś w niezupełnie dobrym guście, pobrzmiwa też w innych filmach Viscontiego. W *Opętaniu* (1945) – w scenie konkursu prowincjonalnych śpiewaków-amatorów, którzy radzą sobie jak umieją z klasycznym repertuarem, choć umieją nie bardzo. W *Zmierzchu bogów* (1969), którego tytuł Visconti zapożyczył z ostatniej części tetralogii Wagnera – w *Liebestod Izoldy*, sparodiowanej przez pijanego SA-mana, który nie wie, że jak wszyscy pozostali uczestnicy orgii zginie o świcie zmasakrowany przez oddziały SS. W *Niewinnym* (1976) – w arii z *Orfeusza i Eurydyki* uwypuklającej orfickie zaplecze fabuły. Lecz bohater filmu – który po latach trwania małżeństwa zakochuje się we własnej żonie i desperacko zabiega o jej odzyskanie, nie cofając się przed zbrodnią, aż wreszcie przekracza próg śmierci, tyle że własnej – jest Orfeuszem upadłym i narcystycznym.

Podobnie jak Visconti, również Bertolucci wielokrotnie sięgał po metaforę opery. W *Zmysłach* Viscontiego wszystko zaczyna się w operze, w filmie Bertolucciego *Przed rewolucją* (1964) – definitywnie tam grzęźnie, tym razem przy akompaniamencie *Makbeta* Verdiego. Jak wyjaśniał reżyser: *Teatr, jako mieszczańską świątynię kultury, odnajdujemy z chwilą, gdy Fabrizio się socjalizuje i akceptuje wyznaczoną mu rolę społeczną, a Verdi, uznany przez Risorgimento za rewolucjonistę, staje się śladem rewolucyjnej nostalgii, częścią mieszczańskiego rytuału*<sup>15</sup>. Kult Verdiego jest jednym z wątków *Księżycy* (1979): *Verdiego traktuje jak ojca*, wyznaje z egzaltacją bohaterka, diva operowa. Gdzież indziej, jak nie w operze, podczas przedstawienia *Rigoletta*, mogły mieć miejsce kluczowe dla *Strategii pajaka* (1970) wydarzenia? Jorge Luis Borges w utworze *Temat zdrajcy i bohatera*, mającym formę namysłu nad projektowanym opowiadaniem, postana-

wia umieścić akcję w Irlandii, a zamach na życie bohatera rozegrać na widowni teatralnej<sup>16</sup>. Zainspirowany prozą Borgesa Bertolucci przenosi akcję do Włoch, jest więc zrozumiałe, że teatr zamienia na operę. Operę wystawiającą, co równie oczywiste, dzieło Verdiego.

Bohater, a zarazem zdrajca, osobiście układa scenariusz własnej, nieuchronnej (bo o zdradzie wiedzą już jego towarzysze) śmierci w operze, chcąc, by przysłużyła się zdradzonej przez niego idei. Widzi ją tak: *Damy widowisko tragicznej śmierci, które zostanie wyryte w wyobraźni ludu, by lud coraz bardziej, coraz bardziej nienawidził faszyzmu. To będzie legendarna śmierć bohatera. Prawdziwe widowisko teatralne. Zrobimy próbę. Jak w teatrze. Setki aktorów, cały lud Tary weźmie w nim udział. Cała Tara stanie się jednym wielkim teatrem.* Ujęcie zamachu w ramy operowe ma „upiększyć tajemnicę” i zaszczerpić ją w micie, ma sprawić, że mit bohaterskiej śmierci tym żywiej przemówi do wyobraźni kolejnych pokoleń wielbicieli opery, spodziewających się prawdy raczej po niej niż po rzeczywistości. Sztuczności opery, inaczej niż rzeczywistości, nie trzeba rozszyfrowywać, bo jest jawna.

### Między fascynacją a konsternacją

Przestrzeń teatru, w której widownia jest bardziej dekoracyjna od sceny, służy w wymienionych wyżej filmach wykreowaniu jednorodnego uniwersum przedstawienia: gra toczy się po obu stronach rampy. Przy tym im atrakcyjniejsza widownia, tym łatwiej pozbyć się spektaklu operowego z ekranu. U Viscontiego i Bertolucciego spektakle są pokazywane albo jakby mimochodem, albo obecne wyłącznie w postaci akustycznej, rozgrywając się poza zasięgiem spojrzenia kamery. Ryszard Wagner uważał dzieła należące do tradycji operowej, od której chciał się odciąć, proponując integralny „dramat muzyczny”, za nieszczęśliwe, bo niespójne połączenie koncertu i teatru. Twórcy filmowi wolą, zdaje się, koncert.

Odpowiedź nie wprost na pytanie, co mianowicie budzi opór filmowców w spektaklu operowym, podsuwają trzy filmy poświęcone wczesnemu okresowi istnienia opery, obejmującemu, bagatela, wiek XVII i XVIII, z Mozartem włącznie. Wszystkie trzy są niesłychanie widowiskowe, co dotyczy, choć w zróżnicowanym stopniu, również obecnych w nich scen operowych. W *Farinellim, ostatnim kastracie* Gérarda Corbiau (1994;) występy kastrata stanowią wręcz wizualny (i zarazem dźwiękowy) eksces: skąpany w potokach światła idol, obdarzony nieziemskim głosem, zstępuje na scenę niczym bóstwo i wprawia publiczność w hipnotyczny trans<sup>17</sup>. W późniejszym filmie tego samego reżysera, *Król tańczy* (2000), którego akcja toczy się w Wersalu w latach 1652-1687, spektakularne jest nie tylko samo otoczenie, ale i wyrafinowane widowiska baletowe, które Jean-Baptiste Lully komponował dla swego króla, Ludwika XIV. Na tym olśniewającym tle jedyna tu obecna scena operowa przedstawia się skromnie, co jednak było zgodne z programem estetycznym Lully'ego. Nieistniejącą przed nim operę prawdziwie francuską, która mu się marzyła, widział jako przeciwieństwo włoskiej. Miał to być *śpiew połączony z baletem. Bez ozdobników na włoską modłę. Szlachetna prostota i uwznioślenie*. Na wystawieniu tej jakoby pierwszej opery (muzyka pochodziła w istocie z późniejszych dzieł) urywa się zasadnicza, ujęta w retrospekcjach akcja filmu, jeśli nie liczyć sceny śmierci kompozytora.





*Amadeusz*, reż. Miloš Forman (1984)

Późniejsze lata jego życia, wypełnione głównie pisaniem oper, zostały pominięte. Tymczasem, jak pisze Kamiński, *dopiero w Palais-Royal jednak, scenie posiadającej najnowocześniejsze wyposażenie teatralne owych czasów, utwory te rozkwitały pełnym blaskiem*<sup>18</sup>. Zapewne któraś z dojrzałych oper Lully'ego docze kałaby się bardziej wystawnej inscenizacji, gdyby uwzględniono ją w filmie.

Wreszcie: *Amadeusz* Miloša Formana (1984), którego akcja toczy się mniej więcej za życia Farinello (żył długo i zmarł 9 lat przed Mozartem, choć największe sukcesy odnosił w latach 30. i 40. XVIII w., gdy Mozarta jeszcze nie było na świecie). W tym czasie zmienia się jednak panujący styl. Operom Mozarta, których inscenizacje oglądamy w *Amadeuszu*, daleko do oszałamiającej dekoracyjności scen operowych z *Farinello*, chociaż *Czarodziejski flet* (a także parodia *Don Giovanni*, wystawionego w tym samym Theater auf der Wieden, co ostatnia opera Mozarta) przypomina je swą bajecznością.

Opera, która powstaje, by uświetniać dworskie ceremonie i święta, jako taka stanowiła dekorację; jej funkcja przenikała do jej struktury. Jak twierdzi Jean Starobinski, w ornamentacyjności opery najpełniej wyraził się duch epoki: *Wszystkie sztuczki perspektywy zostają zmobilizowane, by stworzyć wymyśloną przestrzeń, głębię, gdzie mieszka fikcja i los. Zamiast z kiepskimi ówczesnymi tragediami skojarzmy te wnętrza z muzyką Haendla, Scarlattiego czy Rameau. Opera, przedmiot nieustających sporów, jest jedną z wielkich przygód estetycznych stulecia: na osiemnastowieczne projekty scenografii trzeba patrzeć, mając w pamięci jej wokalizy i inwencję dźwiękową, żeby uzmysłwić sobie autentyczną funkcję owych dekoracji. Arcydzieła Mozarta pozwalają niewątpliwie kochać muzykę za samo jej piękno, ale ta muzyka – dla słuchacza – przedstawiała bieg wypadków i uczuciowe wzloty. Znaczy to, że sam ówczesny język muzyczny ma „widowską strukturę”*<sup>19</sup>.

Trzy przywołane wyżej filmy dowodzą, że „wystawność i blichtr” operowych inscenizacji (tę zbitkę słowną ich przeciwnicy mają zawsze pod ręką) nie są powodem, dla którego kino je reglamentuje. Przeciwnie, taką właśnie, „organiczną” widowiskowość świata przedstawionego jest skłonne respektować, a nawet celebrować, rozpoznając w niej swoją antenatkę. Reglamentacja dotyczy oper innego typu, późniejszych (z drugiej połowy XIX i początku XX w.), stanowiących do dziś trzon repertuaru instytucji operowych i zarazem kanon, do którego kino sięga najchętniej (od dzieł Bizeta, przez Verdiego, Leoncavalla po Pucciniego; wypada wymienić też wybiórczo akceptowanego Wagnera). Opery te były wystawiane w zgoła innej, realistycznej konwencji, były przeznaczone dla mieszczańskiej już publiczności i jej przede wszystkim miały się podobać. Zasada ta obowiązywała zarówno w teatrach dramatycznych, jak i operowych. Na przykład Wagner, i to nawet wtedy, gdy wybudował już swój teatr w Bayreuth, w zakresie inscenizacji nigdy nie pozwalał sobie na ekstrawagancje<sup>20</sup>.

Ten umowny, połowiczny realizm dziewiętnastowiecznej opery odsłonił jej newralgiczne miejsce. Idealną operę wyobrażano sobie różnie, lecz zawsze postulowano jej harmonijność. Dramatycznego (czy teatralnego) sensu opery, pisze Carl Dahlhaus, nie można odczytać tylko z samego tekstu, *lecz dopiero ze spotkania się muzyki, języka, scenografii i gestu (...). Bardziej decydująca od słów w operze jest dająca się przewidzieć i odczuć sytuacja, z której one wyrastają*<sup>21</sup>. Tego samego oczekuje się również od muzyki, która winna podążać i za tekstem, i za sytuacją. A z tym jest właśnie problem: zdrowy rozsądek nie podpowiada, na jakąż to sytuację reaguje się aria. W ramach realistycznego przedstawienia ideał harmonijnej opery jest niemożliwy do zrealizowania i wymaga osobnego paktu widza z gatunkiem.

Odmowa zawarcia tego paktu toruje drogę parodii. Kino, czego dowodem wspomniany już film Chaplina *Burlesque on Carmen*, wcześniej podjęło parodystyczną kontrakcję. Błędem byłoby jednak sprowadzanie tego typu działań do plebejskiego przedrzeźniania sztuki wysokiej. Miały one długą tradycję, gdyż opera padała ofiarą parodii i szyderstw już wkrótce po swoich narodzinach. Zarówno w filmie *Król tańczy*, jak i w *Amadeuszu* odnajdujemy echa takich praktyk, choć nie wiadomo, jak wiarygodne (w usta Mozarta włożono nawet pamiętną kwestię o *Orfeuszach srających marmurem*, której użył, by przekonać cesarza, że nadszedł czas na *Wesele Figara*). Słynął natomiast z temperamentu parodysty Jacques Offenbach, który w *swych operetkach zazwyczaj persyflażował i cytował nie poszczególne dzieła, lecz wiele oper jednocześnie, tak jakby chciał zademonstrować, że chodzi mu o cały gatunek*<sup>22</sup>. Dla Wagnera zrobił jednak wyjątek, czego ten nigdy mu nie zapomniał (w swoim „wagnerowskim” *Ludwigu*, 1972, Visconti wrócił do tego konfliktu, któremu kres położyła dopiero śmierć Offenbacha).

Filmów, które parodiowały operę z całą bezwzględnością, było kilka, jednak i bez nich wiadomo, że jest ona jest wdzięcznym obiektem parodii. Ciekawsze są takie przypadki, kiedy film mówi operze: *tak, ale...* Kiedy podziwowi towarzyszy jasna świadomość jej mankamentów, gdy fascynacja jest podszyta konsternacją.

We wszystkich przywołanych dotąd filmach daje się wyczuć pulsowanie takich sprzecznych intencji. Operę się przemieszcza, wypiera, a i tak bywa nieodczuwana, by powiedzieć akurat o tym, co jest do powiedzenia. Zdarza się jednak, że

opera zostaje ukazana jako twór groteskowy, zdolny rzucać „zły urok”, pociągający za sobą zgoła niegroteskowe konsekwencje.

*Cyrulik syberyjski* Nikity Michalkowa (1998) jest ujęty w operową ramę. Czerwona kurtyna rozsuwa się na boki, by ukazać rozległą panoramę Syberii: oto scena, na której rozegra się dramat iście operowych namiętności. W sekwencji, w trakcie której sprawa przybiorą fatalny obrót, początkowo nic tego nie zapowiada. Trwa parodystyczne przedstawienie *Wesela Figara*: wykonawcami ról zarówno kobiecych, jak i męskich, są kadeci. Przebieranki nieumiejących śpiewać amatorów i koszarowy humor widowiska elitarna publiczność (rzecz dzieje się na Kremlu, w obecności carskiej rodziny) przyjmuje zaskakująco ciepło. Parodia przekształca się w groteskę dopiero po przerwie, podczas której jednego z „gwiazdorów” przedstawienia ogarnia szał zazdrości. Spektakl toczy się nadal w tym samym na pozór, rubasznym klimacie – do czasu, gdy ów młody człowiek traci nad sobą panowanie i wyrwanym kontrabasistą smyczkiem rani swojego rywala, generała zasiadającego na widowni. Za ten czyn, popełniony wskutek nieporozumienia, w farsowych okolicznościach, przy użyciu broni odpowiedniej do potyczki klaunów, zapłaci kalectwem, zesłaniem i wieczną rozłąką z ukochaną kobietą.

Najbardziej obłąkanym miłośnikiem opery, jakiego kiedykolwiek sportretowało kino, był Fitzcarraldo, tytułowy bohater filmu Wenera Herzoga (1982). Na początku filmu dowiadujemy się, że pokonał 1200 mil Amazonką (z tego część, wiosłując o własnych siłach), by dotrzeć do prowincjonalnej opery, gdzie w *Ernanim* Verdiego występuje Enrico Caruso z Sarą Bernhardt u boku. Wielka tragedia wprawdzie nie potrafi śpiewać, lecz w kanale dla orkiestry ma widoczną dla publiczności dublerkę, która nie tylko wykonuje partię wokalną, ale i spektakularnie przeżywa rolę Elwiry. Do Bernhardt należy natomiast robienie min i przybieranie póz, co nie przychodzi jej bez trudu z powodu drewnianej nogi (o której wie całe miasto), ponadto męcząco długo trwa (Ernani, przebiwszy się mieczem, wiele ma do odśpiewania, zanim odda ducha). Scena ta byłaby ozdobą każdej parodii, lecz Fitzcarraldowi objawia jego życiowe powołanie i utwierdza go w decyzji wzniesienia opery w głębi amazońskiej dżungli. Próba zrealizowania tego szalonego planu będzie kosztować życie wielu ludzi, a sam Fitzcarraldo stanie na skraju bankructwa. Za ostatnie pieniądze wznosi efemeryczną operę na falach Amazonki: zasiada na pokładzie statku w specjalnie sprowadzonym na tę okazję pluszowym fotelu, zapala dobre cygaro, a zespół operowy wystawia *Purytanów* Belliniego dla jednego widza. Bulwersujące okoliczności realizacji tego filmu, w trakcie której także zginęli ludzie, każą uznać opętanego Fitzcarralda za postać niecałkiem fikcyjną.

Kino reprodukuje powszechnie stosowane sposoby radzenia sobie z „problemem opery”: zarówno omijania go, jak i stawiania mu czoła. Można opery nie tolerować pod żadną postacią i unikać wszelkiej z nią styczności. Ci, dla których przetrwanie choćby jednego aktu w teatrze operowym byłoby torturą, a kochają muzykę i ludzki głos uważają za najwspanialszy z instrumentów, nie muszą opery oglądać – mają nagrania. Ci, których własna namiętność do opery wprawia w zakłopotanie, w autorach filmów „o operze” dostrzegą bratnie dusze. Tym, którzy nie mają żadnych wątpliwości, pozostaje oglądanie filmów operowych.

IWONA SOWIŃSKA

- <sup>1</sup> R. Altman, *Introduction: Sound/History*, w: *Sound Theory/Sound Practice*, red. tenże, Routledge, London-New York 1992, s. 113-125.
- <sup>2</sup> Zob. D. Robinson, *Chaplin. Jego życie i sztuka*, tłum. W. Wertenstein, PIW, Warszawa 1995, s. 139-140.
- <sup>3</sup> J. Batchelor, *From „Aida” to „Zauberflöte”*, „Screen” 1984, nr 3, s. 30.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>5</sup> Za takim rozszerzonym rozumieniem pojęcia „opera filmowa” opowiadała się m.in. Alicja Helman; zob. *Dźwięczący ekran*, WAiF, Warszawa 1968, s. 36-42.
- <sup>6</sup> S. Źiżek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>8</sup> Na tę inspirację zwrócił uwagę Tadeusz Szczepański: *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 348.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 347.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Wprawdzie na przełomie XVI i XVII wieku, gdy w Cameracie florenckiej wymyślono operę, Włochy nie stanowiły jednolitego organizmu państwowego, lecz w wieku XIX, głównie za sprawą Verdiego, znaczenie opery dla procesów integracyjnych i kształtowania się włoskiej nowoczesnej świadomości narodowej było trudne do przecenienia.
- <sup>12</sup> A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 116.
- <sup>13</sup> J. Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001, s. 43.
- <sup>14</sup> P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. II, PWM, Kraków 2008, s. 572. Finałowy odwet Livii, denuncjującej niewiernego kochanka jako dezertera, za co ten trafia przed pluton egzekucyjny, może być echem istotnego dla kuriozalnej fabuły *Trubadura* motywu ślepego zemsty. Mamy tam kobietę, która z zemsty wrzuca dziecko w ogień; nie zauważa przy tym, że jest to w dodatku jej własne dziecko. Pod koniec opery ta sama kobieta dopuszcza do zabicia swego przybranego syna, *któremu przez całe życie była dobrą matką* tylko po to, by móc z satysfakcją powiadomić zabójcę, że właśnie zgładził rodzzonego brata.
- <sup>15</sup> Cyt. za: K. Witte, *Późny manierysta*, tłum. M. Gostkowska, w: *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, wyb. i oprac. T. Miczka, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 1993, s. 195.
- <sup>16</sup> J. L. Borges, *Temat zdrajcy i bohatera*, tłum. A. Sobol-Jurczykowska, w: tenże, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 110-114.
- <sup>17</sup> Film Corbiau w wielu punktach mija się z historyczną prawdą; z tych obliczonych na łatwy efekt rozbieżności rozliczył go skrupulatnie Krzysztof Lipka w swojej analizie *Kastraci, czyli anielskie głosy ofiar muzycznej zmysłowości*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21-22, s. 261-284.
- <sup>18</sup> P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* t. I, wyd. cyt., s. 805.
- <sup>19</sup> J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 112.
- <sup>20</sup> Zob. B. Pocij, *Wagner*, PWM, Kraków 2004, s. 68-70.
- <sup>21</sup> C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, WUW, Warszawa 2007, s. 81.
- <sup>22</sup> S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, tłum. A. Sapoliński, PIW, Warszawa 1992, s. 175.