

Świat karnawału – karnawał świata

Wizja rzeczywistości skarnawalizowanej w filmie

Miloša Formana *Amadeusz*¹

JOANNA TERESZCZUK

Nieznośny. Taki jest przede wszystkim Mozart w *Amadeuszu* Miloša Formana. Dlatego, że jest *pozbawionym zasad, zepsutym, zarozumiałym młokosem*², dlatego, że jego zachowanie jest infantylne i obsceniczne, ale przede wszystkim dlatego, że jest genialny. Już sam fakt jego pojawienia się w świecie, w którym wszyscy godzą się na panowanie absurdalnych zasad, jest szokiem i niespodzianką, naruszeniem akceptowanego przez wszystkich *status quo*. Swoim sposobem bycia i stosunkiem do twórczości artystycznej wydobywa na jaw i ośmiesza rządzące światem absurdy. Wnosi ze sobą coś nowego, dotychczas nieznanego, a przez to niepokojącego. Coś, co rozprzestrzeniając się w świecie, rozsądza jego strukturę. *Amadeusz* jest opowieścią o relacji pomiędzy skostniałym, nielogicznym światem a jednostką, która nie mieści się w jego ramach i która właśnie dlatego jest nie do zniesienia.

Błażeński śmiech Mozarta

*Przerywany, modulowany dźwięk z górnych rejestrów skali ludzkiego głosu*³, który Mozart w filmie Miloša Formana wydaje z siebie w niepokojąco dziwnych sytuacjach, to z punktu widzenia dźwiękowej strony filmu atrybut i znak rozpoznawczy tej postaci. Poprzez śmiech dokonuje się objawienie Mozarta w świecie filmu: gdy Salieri przechadza się po salonie w pałacu arcybiskupa Salzburga i w tłumie zebranych tam młodych ludzi poszukuje Mozarta, to właśnie pisk i chichot biegnącej przez tłum, roześmianej pary stanowi odpowiedź na dobiegające z offu pytanie: *Który spośród nich może być nim?* Podobnie dzieje się w scenie balu maskowego (tego, podczas którego Mozart parodiuje grę Salieriego) – to rozlegający się nagle głośny chichot jest dla Salieriego znakiem obecności Mozarta na balu; Salieri najpierw słyszy śmiech, a dopiero później widzi Mozarta. Nawet gdy Mozart śmieje się wraz z innymi, jego śmiech pozostaje czymś wyjątkowym, czymś, co wyróżnia go z tłumu – w scenie balu maskowego wybucha ponad głosami tłumu, zaś w scenie pierwszej wizyty Mozarta na cesarskim dworze stanowi kontrast wobec ponurego śmiechu-pomruku, jaki wydaje z siebie cesarska świta.

Salieri – ten, który o Mozarcie opowiada i który stwarza cały filmowy świat – niejednokrotnie wspomina o owym dziwnym śmiechu, poddaje go analizie.

W trakcie tej analizy śmiech przechodzi metamorfozę (czy też odśłania swoje drugie, równorzędne oblicze) – z *obszescnicznego chichotu* staje się *śmiechem Boga*.

Początkowo Salieri określa śmiech Mozarta mianem *obszescnicznego chichotu* i traktuje go jako pierwiastek chaosu⁴, który nijak nie może współgrać z boskim darem, za jaki Salieri uważa geniusz. Zestawienie zdolności do tworzenia genialnej muzyki z owym *obszescnicznym chichotem* jest dla niego czymś uwłaczającym. To, co wzniosłe i ważne, zostaje nagle, bez żadnego rozsądnego powodu ściągnięte w dół⁵. Oba te elementy zostają nielogicznie połączone w jednej postaci. Najogólniej rzecz ujmując, śmiech Mozarta jest negacją, zaprzeczeniem istniejącego porządku.

Momentem przemiany w ocenie śmiechu Mozarta jest bal maskowy. Mozart parodiuje sposób gry i zachowania Salieriego, po czym na koniec wybucha swoim charakterystycznym, głośnym chichotem. Śmieje się bardzo długo. *To nie był śmiech Mozarta, lecz Boga. To On śmiał się ze mnie poprzez ten obszescniczny chichot*. Tak komentuje to w swej spowiedzi stary Salieri. Nagle śmiech Mozarta awansuje, już nie jest czymś uwłaczającym genialnej muzyce, lecz zostaje postawiony na równi z nią (o muzyce Mozarta Salieri również mówi jako o głosie Boga). Co więcej, nie traci on wcale swoich poprzednich właściwości, nadal bowiem pozostaje *obszescnicznym chichotem* (a więc ciągle jest elementem negującym, burzącym porządek), lecz zyskuje nową cechę, która wcale nie zaprzecza istnieniu tej pierwszej.

Salieri dostrzega to, że się mylił. Dotychczas uważał, że ma po swojej stronie nie tylko najwyższą instancję swego ziemskiego świata – cesarza – ale także najwyższą instancję świata wiecznego – Boga. Myślał, że to on zna prawdę. W takim kontekście *obszescniczny chichot* Mozarta jest rzeczywiście elementem chaosu. Zaprzecza logice, zaprzecza boskiemu porządkowi.

Jednak w momencie gdy Salieri mianuje ów *obszescniczny chichot* śmiechem Boga, odwróceniu ulega cała hierarchia. To on, Salieri, mylił się przez cały czas i teraz śmiech Mozarta wydobywa na jaw ten błąd, podkreśla i wyszydza. Śmiech staje się prawdą, prawdą najwyższą⁶. Jest równoznaczny z dostępem do mądrości. Wraz z nim prawda wdzierą się w dotychczasowy świat i ukazuje go w innym świetle. Absurdalne okazują się prawa, na których świat się opiera, zaś śmiech staje się afirmacją prawdy najwyższej, jest elementem jak najbardziej logicznym. W świecie, w którym wszechwładzę ma konwenans, staje się sposobem wyrażania światopoglądu, samym światopoglądem. Ma prawo komentować niedorzeczności świata. Ten, który nim wybucha, staje się głosicielem prawdy i mądrości: *mędrzec jest trefniem*⁷.

Śmiech Mozarta neguje to, co niedorzeczne i jednocześnie potwierdza istnienie jakiegoś wyższego porządku. Jest więc ambiwalentny – dokładnie tak, jak śmiech karnawałowy⁸. Ten aspekt śmiechu Mozarta zapowiada scena, w której Mozart przerabia marsz skomponowany przez Salieriego. Uderza ostatni akord i wybucha śmiechem, który stanowi właściwie kontynuację utworu (genialna muzyka i *obszescniczny chichot* zostały zestawione, zrównane ze sobą). Kolejny kadr przedstawia ponurą twarz Salieriego, który spogląda w górę i z przekąsem i wściekłością mówi: *Grazie Signore*⁹. Widzimy wiszący na ścianie krucyfiks. To zestawienie: muzyka – śmiech – Bóg, z pewnością nie jest przypadkowe. Obraz zapowiada to, co dużo później Salieri ubierze w słowa: śmiech Mozarta

jest – tak samo jak jego muzyka – głosem Boga. Jest śmiechem karnawałowym: szokuje (ostatni kadr to półzblizenie roześmianego Mozarta, ale z prawej strony widać fragment ramienia cesarza, które na dźwięk śmiechu Mozarta wzdyga się; to sygnał tego, że śmiech ten jest pierwiastkiem chaosu, elementem negującym), ale jednocześnie jest świadectwem istnienia prawdy najwyższej, ma więc również aspekt pozytywny.

Śmiech Mozarta okazuje się zatem ważnym elementem inscenizacyjnym, który wnosi nowe wartości do postaci samego Mozarta. Dźwięk ten jest jednym ze współkomponentów struktury audiowizualnej¹⁰. W jego kontekście Mozart staje się błaznem. Ma to z kolei konsekwencje w odniesieniu do całego przedstawionego w filmie świata: bowiem *blazen (...) tworzy wokół siebie odrębny świat, odrębną rzeczywistość*¹¹. W filmie Formana pierwszym znakiem tej rzeczywistości jest śmiech właśnie, mówiąc ściślej – śmiech błazna, a *śmiech błazna to przede wszystkim śmiech karnawałowy*¹². W ten sposób filmowa rzeczywistość zyskuje aspekt karnawałowy.

Opowieść o wdarciu się karnawału

Salieri zaczyna swą spowiedź. Obrazy, w których zostaje ukazane jego życie przed spotkaniem z Mozartem, łączy jedna zasadnicza cecha: zostały skomponowane w sposób bardzo zrównoważony, harmonijny, spokojny. Dlatego, że portretują świat, w którym wszystko ma swoje dobrze znane miejsce. Dla małego Antonia stwórcą i strażnikiem tego porządku jest Bóg, którego obecności zawsze może być pewny; wystarczy, że wzniesie głowę i spojrzy na wiszący na ścianie krucyfiks. Antonio może też spodziewać się, że skoro On usuwa mu z drogi największą przeszkodę (ojca) i wciąż ma nad nim pieczę, gdy Salieri trafia na cesarski dwór, to obdarzy go też upragnionym talentem. Czuje, że znalazł się na właściwym miejscu. *Wszyscy mnie lubili. Nawet ja sam.*

Po tych słowach stary Salieri uśmiecha się do ojca Volgera. Ale po chwili uśmiech znika z jego twarzy. *Aż zjawił się on* – dodaje. I rozpoczyna opowieść o spotkaniu z Mozartem.

Salieri krąży po salonach pałacu arcybiskupa w poszukiwaniu Mozarta. W obrazie zaczyna pojawiać się niepokój. Wprawdzie gdzieś z tyłu linie ścian i okien próbują zachować regularny, harmonijny układ przestrzeni – i całego świata – ale w bliższych planach zaczynają się kłębić nieregularne, niespokojne, dynamiczne linie i kształty. Im głębiej Salieri wchodzi w tłum, im bardziej pragnie dowiedzieć się, *który z nich może być nim*, tym więcej w świecie niepokoju, dysharmonii. Kształty powielają się, odbijają w sobie nawzajem, loki peruk odpowiadają fałdom materiałów, płaskorzeźbom na ścianach i falowaniu tłumy, zupełnie jakby jedne formy przenikały w inne¹³.

Nagle rozlega się śmiech i pisk kobiety, widzimy ją biegnącą w kierunku przeciwnym do poruszającego się tłumy; za nią, również ze śmiechem, pędzi młody mężczyzna. Wkrótce okaże się, że ta rozchichotana para to Konstancja i Mozart. To krótkie ujęcie prezentuje Mozarta jako błazna, główną postać¹⁴ i nosiciela zasad karnawału¹⁵. Po pierwsze – niesie ze sobą śmiech¹⁶. Po drugie – kierunek jego ruchu, sprzeczny z kierunkiem ruchu wszystkich innych, stanowi skrót (i zapowiedź) jego postawy kontestatora, tego, który myśli inaczej, czyni

na przekór zdrowemu rozsądkowi, burzy porządek oficjalnego świata¹⁷. Po trzecim – biegnie za kobietą, co oznacza jego związek ze sferą erotyczną¹⁸ oraz tym, co Bachtin nazywa *dołem materialno-cieleśnym*¹⁹. Dalsze sceny rozwijają tylko pojawiające się tutaj elementy.

Wybryki Mozarta z Konstancją pod stołem odsłaniają bardzo ważną cechę Mozarta jako błazna. *Nie wiesz, gdzie jesteś – mówi do Konstancji – tutaj wszystko dzieje się do tyłu: ludzie chodzą do tyłu i tańczą do tyłu i nawet mówią do tyłu*. Oto definicja „świata na opak”. Mozart nie tylko ma świadomość tego, jakie reguły panują w świecie karnawału, ale potrafi również posługiwać się karnawałową mową *do tyłu*²⁰, zna też „tematykę” karnawałową. Bez wątpienia jest królem karnawału.

Ujęcia pokazujące Mozarta i Konstancję baraszkujących pod stołem zostały zrealizowane w półzblizeniach i zbliżeniach²¹. Potwierdzają one rolę Mozarta jako nosiciela zasad karnawału, gdyż ukazują go w świecie dysharmonii, przenikających się kształtów, bujnych form. Nie ma tu żadnych regularnych pionów czy poziomów, przestrzeń jego działania i jego myśli jest bardzo silnie zdynamizowana, radośnie i twórczo niespokojna.

Tymczasem obserwujący całą scenę zza stołu pełnego smakołyków Salieri ma za sobą (również w dosłownym tego słowa znaczeniu) świat harmonii i ładu. Widzimy go na tle ściany, pomalowanej w dwa kolory, biały i czarny; ich układ wyznacza poziome linie, które dzielą kadr według zasady „złotego podziału”. Pionowe linie wyznaczają nóżki półmisków, stojących na stole. Jednak i tutaj pojawia się pewien niepokój, nieregularność, wprowadzone przez żywe, intensywne kolory owoców oraz dynamikę form, ornamenty roślinne, płaskorzeźby. Salieriego, którego barwy stroju odpowiadają barwom tła (a więc to równowaga tła jest mu bliższa, jest on kimś pochodzącym ze świata, w którym jest ona jedynym porządkiem), widzimy w bardzo bliskich planach. Jego świat możemy obserwować podczas przemiany, tutaj można uchwycić moment walki między światem harmonii a światem bujnych, nieokiełzanych form i kontrastowych zestawień, moment wdzierania się karnawału do świadomości Salieriego.

Punktem kulminacyjnym inwazji karnawału jest moment, w którym Mozart podrywa się z podłogi i, uciszając chichot Konstancji, mówi: *Moja muzyka! Zaczęli beze mnie!* Widzimy zbliżenie twarzy Salieriego, który zaszokowany spogląda na Mozarta. Nagle znika harmonia tła – układ bieli i czerni zmienia się w gwałtowne napięcie między dwoma biegunami świata, następuje nagła i silna polaryzacja znaczeń. Na pierwszym planie niewyraźnie majaczą rozmyte kształty rzeźbionych półmisków, niepokojące, niejasne.

To był Mozart! Ta, ta chichocząca, świntusząca kreatura, którą ujrzałem, czotgającą się po podłodze... – mówi wstrząśnięty Salieri do ojca Volgera. Oto uwielbiany przez niego Mozart okazał się kimś, kto coś tak czystego i podniosłego jak genialna muzyka ściąga w dół, bezcześci²². Jednak przede wszystkim Mozart jest dla Salieriego tym, kto neguje boski porządek, na którym wspiera się świat. Bo przecież wraz z pojawieniem się takiego Mozarta w głowie Salieriego rodzą się wątpliwości co do tego, czy Bóg aby na pewno jest po jego (Salieriego), stronie i czy wie, co robi. Ta wątpliwość – to również jeden ze znaków wtargnięcia karnawału do światopoglądu Salieriego: dosięga ona najwyższej instancji jego świata, najwyższej jego wartości i zapowiada jej detronizację.

Błazen na cesarskim dworze

Mozart przybywa na dwór²³. Jest tu zatem kimś nowym. I nigdy nie staje się jednym z członków cesarskiej świty, pozostaje kimś z zewnątrz, obcym i dziwnym²⁴. Przebywa na dworze, ale nie należy do tego świata²⁵. Jego inność została też podkreślona kolorem jego stroju²⁶.

Podczas pierwszej wizyty na dworze Mozart ma na sobie bładofioletowy płaszcz. Cesarz kończy grać marsza Salieriego i wstaje. Dworzanie zaczynają bić mu brawo. Kadr ten został skomponowany na zasadzie kontrastu: po lewej stronie stoją zbici w gromadkę dworzanie, stanowią ciemną, stonowaną plamę, to w ich stronę zwraca się stojący w środku cesarz; zaś po prawej, samotnie, stoi Mozart w swym jasnym stroju. Kompozycyjnie stanowi przeciwagę wobec ciemnej, „ciężkiej” grupy dworzan. To właściwie „streszczenie” sytuacji Mozarta na dworze: stoi sam, oddzielony od pozostałych, odcina się od nich kolorem stroju (a jak się później okaże, również zachowaniem), jest więc kimś obcym, ale jednak potrzebnym dla zachowania równowagi.

Najsilniej został z Mozartem skontrastowany Salieri, który nosi się zazwyczaj na czarno lub brązowo, często kolory jego stroju korespondują z barwami otoczenia; nie przekracza ani nie rozsadza ram przestrzeni, w której działa, myśli i żyje. Mozart zaś – wprost przeciwnie – już na poziomie stroju jest obcym, narusza strukturę świata, w który wkracza. Przecistawienie to widać najwyraźniej w obu scenach wizyty Mozarta u Salieriego (obie te wizyty dotyczą opery *Wesele Figara*). Do spotkań dochodzi w domu Salieriego. To właściwie portret świata, w jakim Salieri istnieje – dominuje ciężki ciemny brąz, przestrzeń cechuje statyczność, regularność kształtów. Salieri w swym brązowym stroju doskonale wpasowuje się w ten świat ładu. Natomiast Mozart pojawia się tu ubrany w błękitny płaszcz, na głowie ma jasną perukę. Wyraźnie i zdecydowanie odcina się od otaczającej go przestrzeni, nie pasuje do tego świata.

Ten status obcego daje mu przywilej, jakim nikt na dworze poszczycić się nie może: wolno mu mówić impertynencje i na różne sposoby naruszać obowiązujące normy, wolno mu podawać w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste²⁷. Ma na to wszystko pozwolenie dlatego właśnie, że jest błaznem, przyjmuje na siebie pełnienie roli, która istnieje w inwentarzu ról społecznych²⁸. Stąd stosunek cesarza do Mozarta jest zupełnie inny niż całej świty. Kiedy podczas pierwszej wizyty na dworze wybucha swym dziwnym śmiechem i zachowuje się sprzecznie z obowiązującą etykietą, cesarz przygląda mu się spokojnie, a na jego ustach czai się (ledwo powstrzymywany?) uśmiech. Cierpliwie czeka, aż Mozart skończy się śmiać, po czym, jak gdyby nigdy nic, zaczyna przedstawiać go dworzanom. Wszyscy są oburzeni, on jeden nie. Podobnie podczas rozmowy o libretcie do *Wesela Figara* – delikatny, czający się półuśmiech nie znika z twarzy cesarza, nie odmawia on właściwie Mozartowi niczego, o co ten go poprosi.

Warto zaznaczyć, że Mozart ani razu nie występuje w obecności cesarza z pozycji otwartego buntu; cały czas zachowuje postawę wesołka, błazna. Tylko za pomocą atrybutów tej roli udaje mu się uzyskiwać poparcie cesarza. Przywdział maskę błazna²⁹ i wychodząc właśnie od tej roli, ułożył swoją relację z cesarzem³⁰.

Mimo tej relacji cesarz został przedstawiony w sposób karykaturalny, groteskowy. Podobnie, jak cały jego dwór. To świat, w którym żądzą absurdalne prawa. Dyrektor opery jako argumentu przeciw czyjejś twórczości może użyć stwierdzenia: *Zbyt wiele nut*. I, co dziwniejsze, cesarz – ten *król muzyków* – przyznaje mu rację. Ziewnięcie władcy podczas premierowego przedstawienia *Wesela Figara* dyskwalifikuje operę w oczach publiczności. Artysta powinien tworzyć tak, by pozostawać w zgodzie z przyzwyczajeniami publiczności, w przeciwnym razie nikt go nie doceni ani nie zrozumie.

Twórcą, który doskonale wie, jak przypodobać się publiczności i zdobyć jej uznanie, jest Salieri. Podobnie jak na poziomie stroju, tak i w kwestii gustu artystycznego pozostaje w zgodzie z otoczeniem, nie przekracza granic świata. Jego opera *Axur* zawiera to wszystko, czego publiczność oczekuje i co nie nastrocza żadnych trudności w odbiorze: jej temat jest jak najbardziej „wzniosły”, odpowiedni dla teatru narodowego, liczba nut nie przekracza dopuszczalnego limitu, no i do tego wiadomo, w którym miejscu należy zacząć klaskać (bo artysta nie zapomniał i o solidnym „bum!” na koniec arii)... To dzieło stanowi sztandarowy przykład wzorowego podporządkowania się regułom. Tylko wieńczący całą sekwencję śmiech Mozarta odkrywa absurdalność tego porządku. Należy on wprowadzić do następnej sceny (rozbawiony Mozart wraca wraz z grupą przyjaciół do domu), ale posłużył do złagodzenia cięcia montażowego i jednocześnie stanowi dobitny komentarz do całej sekwencji.

Błazen w swoim żywiole

Bal maskowy jest w *Amadeuszu* przestrzenią najbliższą karnawałowi. Powszechny śmiech, wesola zabawa, familiarny kontakt między ludźmi, swoboda obyczajowa, obfitość, wszechobecność maski³¹, zaś w obrazie dynamika, bujność form i kolorów – oto cechy tego karnawału. I niewątpliwie króluje tu Mozart-roześmiany błazen. Nikogo tutaj nie oburza ani jego śmiech, ani jego zachowanie.

Wstępem do atmosfery balu jest sekwencja jarmarku ulicznego. To opowieść o świecie karnawału w samych obrazach: widzimy plac, na którym panuje atmosfera ludyczności, króluje obfitość (mężczyzna niosący kosz pełen jedzenia) i swoboda erotyczna (Mozart oglądający się za młodą kobietą), co chwilę można zobaczyć dziwne i wesołe obrazki, jak choćby tresowane pieski chodzące po piłce, niedźwiedzia prowadzonego na powrozie czy połykaczy ognia. Mozart świetnie czuje się w tej przestrzeni, pokonuje ją bez najmniejszych trudności (łatwość tę oddaje między innymi i kierunek ruchu Mozarta w kadrze: z lewej strony do prawej³²). Idzie lekko, pociągając z butelki wino. Widzimy go w półzbliżeniu, w radosnym kontakcie i harmonii ze światem.

Podczas balu Mozart po raz kolejny udowadnia, że potrafi świetnie posługiwać się karnawałowym językiem „na opak”: najpierw, podtrzymywany przez przyjaciół, gra na klawesynie *melodyjkę w stylu Jana Sebastiana Bacha*, następnie zaś, odwrócony na rozkaz przebranego za błazna Schikanedera, gra tę samą melodię od końca. Później parodiuje sposób gry i zachowania Salieriego.

Karnawał zatacza coraz szersze kręgi, porywa ze sobą cały świat. I Salieri dostaje się w jego potężną wszechwładzę: zdejmując ze ściany krzyż i pali go w kominku. W tym momencie zmienia się relacja między nim a Bogiem: Bóg zostaje zdegradowany, strącony z piedestału, przestaje być najwyższą instancją

świata. Z taką świadomością Salieri pojawia się na balu maskowym. I tutaj odkrywa, że *obszesceniczny chichot* Mozarta jest *śmiechem Boga*, śmiechem, który niesie prawdę najwyższą. Oto cały świat legnie w gruzach, a następnie zostaje odbudowany – tyle że wedle innych zasad.

Również świat oper Mozarta jest bliski rzeczywistości karnawałowej. Ich tematyka stanowi naruszenie obowiązujących reguł. Mozart nie chce tworzyć opowieści o *wzniosłych rzeczach (...)*, o *bogach i legendach (...)*, o *martwych legendach*. To, co podniosłe, zrzuca z piedestału. Akcja pierwszej opery, jaką tworzy na zamówienie cesarza, rozgrywa się w haremie. Sztuka *Wesele Figara*, na podstawie której pisze swą kolejną operę, została przez cesarza uznana za nieodpowiednią. Swoimi decyzjami artystycznymi Mozart wywołuje więc również gwałtowne oburzenie, jak i resztą swego postępowania.

Świat artystyczny jest bliski Mozartowi, to przestrzeń jego działania i myśli. O tym, że świetnie się w niej czuje, że jest jej częścią, może świadczyć relacja między kolorami jego stroju a barwami otoczenia: nie dochodzi tu do żadnego konfliktu, panuje idealna harmonia. Tutaj, w świecie sztuki, Mozart jest bowiem jak najbardziej „u siebie”, w swoim żywiole. Salieri – wprost przeciwnie: swoim czarnym, ascetycznym strojem bardzo wyraźnie odcina się od tego świata. Jest kimś obcym, dlatego nie potrafi się tu odnaleźć.

Teatr jest też miejscem swobody erotycznej. Podczas premierowego przedstawienia *Urowadzenia z seraju* Salieri zaczyna podejrzewać, że jego uwielbiana i skrycie przez niego pożądana uczennica, Katerina Cavalieri, miała romans z Mozartem. Informacja o tym została przekazana słowami Salieriego, ale także – choć w sposób bardziej zawołowany i bardziej dowcipny – w obrazie.

Najpierw widzimy Cavalieri stojącą na scenie i śpiewającą arię oraz (od tyłu) dyrygującego Mozarta. Stoją dokładnie naprzeciw siebie. Cavalieri patrzy na Mozarta. W następnym ujęciu widzimy samego Mozarta, który dyrygując, śpiewa wraz z solistką i śmieje się. W pewnym momencie Mozart przybliża się w kierunku sceny, zaś Cavalieri podchodzi do jej krawędzi; znajdują się coraz bliżej siebie. Podczas, gdy Cavalieri odśpiewuje kulminacyjny fragment arii, widzimy na przemian jej twarz i twarz Mozarta w bardzo szybkich zbliżeniach. Cała ta sekwencja jest niesamowicie dynamiczna, bujna. Jej gwałtownie przyspieszający rytm jest sygnałem erotycznego uniesienia. To opowieść o niezobowiązującym, pełnym fantazji i namiętności spotkaniu kobiety i mężczyzny. Temperaturę podnosi muzyka: ekstrawagancka, żywiołowa, odważna. Mozart z nieokiełznaną radością prowadzi z Cavalieri muzyczno-erotyczny dialog.

Gesty i ruchy, jakie Mozart wykonuje podczas dyrygowania, cechuje przesada, nadmiar. Mozart wymachuje rękami niczym pajac, gra całym ciałem, całą swoją twarzą. Jest to przesada świadoma, Mozart doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że oto daje przedstawienie. Jego gest to gest błazeński, zhiperbolizowany, podniesiony do n-tej potęgi. Jego strój – jasna peruka i bładozielony płaszcz w kwiaty³³ – to kostium błazna.

Zwalczanie karnawału

Śmierć ojca jest początkiem metamorfozy Mozarta. Pierwszym i najbardziej zewnętrznym jej znakiem jest muzyka: słyszymy fragment z opery *Don Giovan-*

ni, najczarniejszej opery Mozarta, jak mówi o niej Salieri. To scena przybycia ducha Komandora; dla Salieriego *ta przerażająca zjawia jest Leopoldem, wskrzeszonym z martwych. Wolfgang wezwał swego własnego ojca, aby oskarżył go przed całym światem!* Dla Mozarta to swego rodzaju katharsis; *było to przerażające i wspaniałe widowisko, mówi o Don Giovannim Salieri.*

Kolejnym znakiem przemiany Mozarta jest zmiana koloru jego stroju: gdy dyryguje podczas przedstawienia opery *Don Giovanni*, ma na sobie brązowy strój i ciemną perukę. Wraz z nim cały świat staje się ciemniejszy, coraz bardziej ponury i przerażający. Obok *swobody i lekkości fantazji artystycznej, [która] wywiera wrażenie wesołej, wrażenie niemalże śmiejącej się wolności*³⁴ coraz częściej zaczynają pojawiać się elementy ponure.

Po zakończeniu sekwencji operowej widzimy ulice miasta, te same, po których wcześniej Mozart spacerował podczas jarmarku, te same, którymi w tłumie zmierzał wraz z ojcem i Konstancją po maski na bal. Teraz są całkowicie wyludnione. To zapowiedź powolnego zamierania karnawału.

Mozarta zaczyna odwiedzać tajemniczy zamaskowany posłaniec, który zamawia u niego *Requiem*. Salieri przedstawia ojcu Volgerowi swój *przerażający prosty plan*, słyszymy fragmenty pierwszej części *Requiem – Introitus Requiem aeternam*.

Początkowo te mroczne elementy przeplatają się jeszcze z tymi, które dominowały wcześniej. Oglądamy parodię *Don Giovanniego* wyreżyserowaną przez przyjaciela Mozarta, Schikanedera. To, co Salieri określił mianem *przerażającego i wspaniałego widowiska*, zostało tutaj pokazane jako coś śmiesznego, małego (dosłownie: przerażony Don Giovanni jest wymalowanym, jaskającym się błaznem, zaś olbrzymi duch Komandora – karzełkiem). Podczas przedstawienia panuje atmosfera ludyczności (odbywa się ono nie w teatrze cesarskim, lecz w teatrze Schikanedera), swobodnych i przyjaznych kontaktów międzyludzkich, zaciera się granica pomiędzy sceną a widownią, następuje przemieszanie obrazów jedzenia i defekacji (zaczarowany koń „wydala” kielbasę i szampana), króluje obfitość (artyści rzucają na widownię jedzenie, oblewają się szampanem) i wesołość, pojawiają się karzełki, żywe zwierzęta. Co więcej, podczas rozmowy z Mozartem po skończonym przedstawieniu Schikaneder mówi mu wprost: *Należysz do tego świata! A nie do tego snobistycznego dworu*. Karnawał osiąga tu apogeum. To jego najsilniejszy akord.

Schikaneder zamawia u Mozarta wodewil. Od tego momentu walka pomiędzy tym, co lekkie i wesołe a tym, co mroczne i groźne, nabiera coraz gwałtowniejszego tempa: na przemian słyszymy fragmenty *Czarodziejskiego fletu* i *Requiem*. Mozart pracuje coraz bardziej gorączkowo. Świat staje się coraz bardziej niejednoznaczny, wiruje w jakimś oszalałym rytmie, wciąż cechuje go płynność form, tyle, że tym razem następują gwałtowne przejścia pomiędzy tym, co groteskowo-radosne a tym, co groteskowo-ponure. Ważna jest i kolejność tych zmian – zawsze to, co radosne, jest przezwyciężane przez to, co przerażające.

Sekwencja wizyty Schikanedera u Mozartów podczas komponowania przez Wolfganga *Dies irae* pełna jest nagłych, zaskakujących zmian nastrojów od strachu po ulgę (bo okazuje się, że gościem jest przyjaciel, a nie przerażający posłaniec), od ulgi po obawę (bo Schikaneder odkrywa, czym zajmuje się Mozart; posłaniec wszak wyraźnie zabronił mu wspominać komukolwiek o zlece-

niu), od uspokojenia po wściekłość (Mozart uspokaja Schikanedera, mówiąc mu, że wodewil jest już skończony, ale kiedy Schikaneder chce go zobaczyć, okazuje się, że opera nie została jeszcze spisana; dochodzi wówczas do kłótni pomiędzy Schikanederem a Mozartem i Konstancją).

Gwałtowne zmiany nastrojów następują w coraz bardziej zawrotnym tempie. Mozart komponuje *Czarodziejski flet*. Zagląda na chwilę do sypialni, by ucałować synka. Gdy wraca do pokoju, w którym pracuje, jego wzrok pada na wiszący na ścianie portret ojca. Słyszymy fragment uwertury do *Czarodziejskiego fletu*, Mozart zaczyna się wygłupiać, pokazuje język, podskakuje, tańczy w kółko, stroi dziwaczne miny i oczywiście śmieje się. To zachowanie typowo błazeńskie. Widzimy na przemian wygłupiającego się Mozarta i jego ojca, który zdaje się patrzeć z portretu z rosnącym oburzeniem. I nagle ta błazeńska wesołość zostaje zahamowana. Rozlega się pukanie do drzwi. Mozart podchodzi i otwiera je. Za nimi stoi zamaskowany posłaniec. Słychać fragment *Don Giovanniego*, ten sam, który towarzyszy przybyciu Komandora. Uśmiech ustępuje miejsca przerażeniu na twarzy Mozarta.

Przemiana Mozarta pogłębia się. Zdaje się tracić siły, sytuacja zaczyna go przerastać. Oddaje to sposób fotografowania go; w ciągu całego filmu można dostrzec zmianę w tym, w jaki sposób Mozarta określa światło.

Gdy w pałacu arcybiskupa podrywa się z podłogi na dźwięk swojej muzyki, widzimy go przez chwilę samego, z przodu oświetlają go promienie słońca wpadające przez okno. W tym momencie nie jest już obscenicznym błaznem. Stoi sam. Słyszy muzykę. Jest tylko on i światło, artysta i jego natchnienie, jego geniusz.

Cień pojawia się po raz pierwszy, gdy Mozart widzi czarną postać ojca u szczytu schodów prowadzących do jego mieszkania. Ojciec rozkłada ramiona, twarz Mozarta spowija mrok. To zapowiedź przemiany, jaka nastąpi w Mozarcie po śmierci Leopolda. To także interpretacja relacji pomiędzy ojcem a synem: ojciec jest tym, kto sprowadza cień, a więc tym, kto stara się Wolfganga ograniczyć i podporządkować swej woli.

Od śmierci ojca stale widzimy Mozarta nocą, w słabo oświetlonych pomieszczeniach, a dominującymi barwami, które nie tylko go otaczają, ale stają się również barwami jego twarzy czy stroju, są brudna szarość bądź ziemisty brąz, barwy niemal zupełnie pozbawione światła, ponure. Na tej płaszczyźnie zaczyna się opowieść o umieraniu Mozarta, o jego wypalaniu się, gaśnięciu.

Ostatnim akordem karnawału jest pijatyka w chacie Schikanedera. To wizja karnawału w jego fazie końcowej. Mozart po kłótni z żoną zaczyna komponować kolejną część *Requiem – Rex tremendae*. Gdy Konstancja zasypia, Mozart zabiera butelkę wina i cicho wymyka się z domu. Muzyka z *Requiem* zmienia się w pijackie „pa-pa”, w którym czasem pobrzmiwa w jakiś fragment *Czarodziejskiego fletu*. Beładna muzyka rozlega się przez cały czas, towarzyszą jej pijackie śpiewy i śmiech rozbawionych gości. To Mozart, Schikaneder i aktorki z jego teatru. Chaotyczność tej sytuacji oddana została za pomocą bardzo szybkiego, ostrego montażu. Sekwencja ta jest bardzo żywa, dynamiczna. Widzimy Schikanedera pojącego szampanem jedną z aktorek, tańczące kobiety, Mozarta bębniącego w klawisze, dołączającego się do niego Schikanedera.

Jednak przez dziką, nieokiełznaną wesołość tej sekwencji przebija śmierć, przemijanie, ponurość. Mozart w pewnym momencie uśmiecha się do jednej



z aktorek, która odpowiada mu również uśmiechem. Wówczas gdzieś ponad pijackim „pa-pa” rozlega się przez ułamek sekundy fraza z *Rex tremendae*. To znak tego, że w świecie tak naprawdę zaczęła już dominować inna sfera, że karnawał powoli zamiera, ustępując miejsca śmierci.

Nie oznacza to bynajmniej, że po jego zakończeniu świat powróci do poprzedniego stanu. Karnawał nie jest bowiem tylko chwilowym, radosnym zawieszeniem obowiązujących praw³⁵, podczas jego trwania zmienia się świadomość wszystkich jego uczestników w stopniu odpowiednim rodzajowi uczestnictwa³⁶. Zapowiedź i znak tego stanowi ujęcie, w którym Schikaneder podnosi ze stołu czaszkę i zaczyna potrząsać nią tuż przy głowie grającego Mozarta. Przez chwilę znajduje się ona w centralnej części kadru. Niewątpliwie można ją zestawić z czaszką Szekspirowskiego błazna Jorika, nad którą Hamlet prowadzi monolog o przemijaniu; wówczas będzie ona emblematem znikomości życia i świata³⁷, znakiem końca karnawału, ale także potwierdzeniem błazeńskiej roli Mozarta. Jej pojawienie się można też traktować jako kolejną zapowiedź śmierci Mozarta. Ale czaszka jest, *podobnie jak skorupa ślimaka*, „*tym, co pozostaje*” z żywego stworzenia po zniszczeniu jego ciała. *W ten sposób uzyskuje sens naczynia życia i myśli*³⁸. Tutaj może więc stanowić zapowiedź zarówno wiecznego trwania dzieła Mozarta, jak i świadectwo przewartościowania, jakie dokonało się w świecie wraz z pojawieniem się w nim Mozarta.

Ostatni akord z przyjęcia w chacie Schikanedera przemienia się w kolejną frazę z *Rex tremendae*. Przez chwilę widzimy jeszcze twarz roześmianej aktorki. To na jej śpiew nakłada się fragment z *Requiem*, który został wprowadzony w celu złagodzenia cięcia montażowego. Następna sekwencja ukazuje Mozarta wracającego rano do domu. Idzie tą samą drogą, którą szedł podczas jarmarku, również niesie butelkę z winem, tyle że teraz ulice i plac są puste, pada śnieg, a pokonywanie przestrzeni sprawia mu trudność, potyka się, upada. Towarzyszy mu cały czas fragment z *Rex tremendae*. Karnawał się zakończył.

Karnawał w głowie Salieriego

I wówczas zaczęło ogarniać mnie szaleństwo, szaleństwo człowieka rozdarte-go na pół! To wspomnienie Salieriego związane z premierą *Don Giovanniego*. Po chwili dodaje: *Nagle znalazłem straszliwy sposób, w jaki wreszcie mogę zatriumfować nad Bogiem*. Od chwili, w której Salieri spotyka Mozarta, w jego życiu nie jest już takie samo. Szaleństwo zaczyna się w momencie, gdy okazuje się, że *ta chichocząca, świntusząca kreatura, czołgająca się po podłodze* to Mozart. Salieriemu wydaje się, że cały świat stanął na głowie, że wraz z pojawieniem się takiego Mozarta zostały złamane wszelkie reguły, na których wspierał się świat. Najpierw za szalonego uznany zostaje Bóg: *Co ten Bóg wybrał?* – pyta zdezorientowany Salieri. Ale niespodziewanie okazuje się, że to cały świat oparty był na nielogicznych prawach, zaś Mozart jest wybrańcem Boga... I tylko Salieri potrafi to dostrzec. To wówczas zaczyna się jego szaleństwo, szaleństwo, które porwuje ze sobą cały jego świat. Mozart to nie tylko ktoś, kto wnosi ze sobą karnawałowe zasady. To także ktoś, kto swym pojawieniem się i sposobem bycia wywołuje karnawalizację świadomości Salieriego, jego karnawałowy obłąd, który umożliwia rozwinięcie wokół niego całej serii najrozmaitszych kar-

nawałowych nobilitacji i denobilitacji, mistyfikacji i przeobrażeń, pozwala również całej reszcie świata wyjść ze zwykłych, oficjalnych kolein i włączyć się w karnawałowy obłęd bohatera ³⁹.

Bo przecież historię o Mozarcie wspomina Salieri. To on jest twórcą całego świata tej opowieści, widzimy tak naprawdę tylko to, co dzieje się w jego głowie. A tam trwa karnawał. Punktem w przeszłości, w którym karnawał ten się rozpoczął, jest niewątpliwie moment spotkania z Mozartem, ale teraz, we wspomnieniu, granica pomiędzy jedną i drugą rzeczywistością – przed i po wtargnięciu karnawału – jest płynna i niejednoznaczna. Szok był zbyt potężny, cierpienie zbyt gwałtowne, aby powrót do „normalności” był możliwy. To dlatego karnawał przenika całą opowieść Salieriego, cały jego świat, nawet jego samego.

Warto zauważyć, że kiedy podczas zabawy Mozarta i Konstancji pod stołem Mozart zaczyna posługiwać się karnawałową mową „do tyłu”, Salieri wraz z Konstancją odszyfrowuje to, co wygaduje Mozart. Kilkakrotnie widzimy twarz Salieriego, który zbulwersowany, ale i zaciekawiony przywraca słowom Mozarta ich normalne brzmienie. Jest to dla niego swoista lekcja karnawałowego języka. A skoro potrafi zrozumieć ten język, potrafi także zrozumieć świat, w którym ten język jest narzędziem porozumienia. Co więcej, nauczy się też dostrzegać inne elementy tej rzeczywistości, nauczy się jej „poetyki”. I rzeczywiście – kiedy Salieri snuje swą opowieść, posługuje się karnawałowymi formami i obrazami.

Salieri na każdej niemal płaszczyźnie rysuje siebie w opozycji do Mozarta. Mozart chichocze – Salieri jest ponury (a nawet jeżeli się śmieje, to albo zasłania sobie usta, jak w momencie, gdy śmieje się na widok Cavalieri, albo też jest to złośliwy śmiech-pomruk łączący się z takim samym śmiechem dworzan). Mozart jest młody – Salieri stary. Mozart jest brzydki ⁴⁰ – Salieri przystojny. Mozart ubiera się z wulgarną przesadą, odróżnia się od otoczenia, w które wkracza – Salieri jest zawsze elegancki, jego strój nigdy nie wprowadza zamieszania w przestrzeni, w której się pojawia. Zachowanie Mozarta cechuje ekspresja, nadmiar, nadpobudliwość – Salieri jest zawsze opanowany, zdystansowany. Mozart prowadzi bujne życie towarzyskie – Salieri jest zawsze sam. Mozart jest rozwiązły – Salieri jeszcze w dzieciństwie przyrzeka Bogu czystość. Mozart łamie konwenanse – Salieri doskonale potrafi się im podporządkować. Mozart jest wybranym przez Boga geniuszem – Salieri miernotą, której Bóg odmówił choćby odrobiny talentu, a dał tylko zdolność rozpoznania geniuszu... Razem stanowią więc typową folklorystyczną parę komiczną, skojarzoną na zasadzie kontrastów ⁴¹.

Również ojca Mozarta i swego ojca Salieri rysuje jako parę kontrastowych osobowości. Leopold jest światowcem i artystą pragnącym uczynić swego syna artystą – Francisco jest drobnomieszczańskim kupcem, pragnącym uczynić swego syna kupcem. Leopold jest chudy – Francisco gruby. Leopold wygląda surowo, niemal ascetycznie – Francisco się obżera.

Śmierć swego ojca Salieri wspomina jako typową śmierć karnawałową. Po pierwsze – następuje ona podczas jedzenia, a to jedno z najbardziej charakterystycznych dla karnawału zestawień ⁴², po drugie zaś – jej przebieg jest zgodny z groteskowym opisem aktu agonii: Francisco dławi się, charcze, ma wysunięty język i bezmyślnie wybałuszone oczy ⁴³. Groteskowość tej wizji została spotęgowana również za pomocą czysto filmowego środka wyrazu: oto, gdy jeszcze widzimy krztuszącego się Francisco i słyszymy jego charczenie, rozlega się już

głos chóru kościelnego śpiewającego *Stabat Mater* Pergolesiego, użyty w celu złagodzenia cięcia montażowego. Gdzieś ponad charczeniem umierającego Francisco chór śpiewa swe *Amen! Amen! Amen!* To również typowe dla karnawałowej topiki zestawienie tego, co niskie, ziemskie z tym, co podniosłe.

Cała sekwencja śmierci ojca Salieriego została wprowadzona jako ściągnięcie podniosłego w dół, w okolice tego, co Bachtin nazywa *dołem materialno-cieleśnym*⁴⁴. Salieri opowiada ojcu Volgerowi o tym, że Francisco nie zgadzał się na to, aby mały Antonio uczył się muzyki, wspomina gorące modlitwy, jakie zanosił do Boga. *I wie ksiądz, co się stało? Cud!* A cudem tym jest właśnie śmierć ojca, przedstawiona w karnawałowej konwencji. W identyczny sposób został zestawiony „cud” z ziewnięciem cesarza podczas premiery *Wesela Figara*.

Karnawał świata

Noc. Zima. Służący przed chwilą znaleźli Salieriego z podciętym gardłem. Teraz tragarze wiozą go w noszach do szpitala. Salieri jest przytomny. Jęczy. Kiedy przejeżdżają koło jednego z domów, Salieri patrzy w stronę okna, zza którego dobiegają dźwięki muzyki i śmiech kobiet. Czterokrotnie – na przemian z ujęciami ukazującymi Salieriego wieszionego do szpitala – widzimy wnętrze sali balowej, w której tańczą ludzie.

Ani razu nie widzimy sali z tradycyjnego punktu widzenia kamery. Pierwsze ujęcie ukazuje ją z lotu ptaka. Na parkiecie w rytmie walca wirują pary. W drugim ujęciu kamera patrzy lekko z dołu, ale tym razem jest już blisko tańczących, którzy w korowodzie przesuwają się tuż przed nią. Widzimy ich z boku, twarz jednej z kobiet zakrywa maska. W trzecim ujęciu na tańczących patrzymy znów lekko od dołu i widzimy plecy przesuwających się par. Ostatnie ujęcie zostało nakręcone z żabiej perspektywy. Tańczących widzimy mniej więcej do kolan, oglądamy właściwie ich stopy i nogi, obiektyw co chwilę przesłaniają suknie kobiet.

Pomiędzy tymi ujęciami widzimy wieszionego na noszach Salieriego. Wznosi on głowę, patrzy w stronę okna, za którym odbywa się bal. Ujęciom balu towarzyszą dźwięki walca, hałasy typowe dla bawiących się ludzi, śmiech kobiet, zaś ujęciom ukazującym Salieriego – jego przeciągłe jęki. Oba te dźwięki zostają ze sobą kontrastowo zestawione, przez chwilę przeplatają się ze sobą. Kontrastowy jest również sposób kreowania obu tych obrazów: normalny kąt widzenia kamery w ujęciach z Salierim i nietypowe spojrzenie na salę balową. Przestrzeń, w której trwa bal, to przestrzeń zdeformowana, odrealniona, rządząca się swoimi własnymi regułami, to świat określany i zdominowany przez śmiech, świat, w którym króluje bujność form i kształtów, nieregularność, dynamika. To karnawał.

Od samego początku te dwa światy – świat Salieriego i świat karnawału – są ze sobą zestawiane, sobie przeciwstawiane, istnieją obok siebie na równych prawach, nawzajem się przenikają⁴⁵. Salieri jest tym, kto to współistnienie dostrzega, jest ono jednocześnie przyczyną i sposobem ujawniania się jego szaleństwa. Po spotkaniu z Mozartem nie potrafi już inaczej patrzeć na świat niż jako na rzeczywistość rozdartą, pełną sprzeczności i zwalczających się, ale jednocześnie nawzajem się uzupełniających wartości. Polaryzacja znaczeń, która dokonała się w momencie, gdy okazało się, że *ta chichocząca, świntuszująca kreatura, czoł-*

gająca się po podłodze to Mozart, trwa nadal. Świat nagle ujawnił swoje drugie, równorzędne oblicze i od tego momentu taki już pozostał: rozdarty, niejednoznaczny, ale paradoksalnie pełniejszy, prawdziwszy, bogatszy.

Karnawał przekracza granice opowieści Salieriego, stanowi najbardziej zewnętrzną ramę filmu. Otwiera i zamyka film. Określa cały filmowy świat. Świat ten wiruje w niespokojnym rytmie, jest dynamiczny, zaskakujący, bujny. Od samego początku przewijają się przezeń typowi dla karnawału bohaterowie; bo czy dwóch służących Salieriego nie można uznać za karnawałową parę komiczną skojarzoną na zasadzie kontrastu: gruby-chudy, niski-wysoki? A w dodatku niosą słodycze, którymi opychają się pod drzwiami do pokoju Salieriego; są więc niejako nosicielami karnawałowej obfitości.

Karnawał jako zasada konstrukcji obrazu filmowego

Najbardziej zainteresował mnie sposób, w jaki została opowiedziana ta historia, wzajemne przenikanie się i krzyżowanie się tematów, głębokie sprzeczności, które w nich istnieją⁴⁶ – mówił Miloš Forman w jednym z wywiadów. Rzeczywiście, uderzające jest zestawianie ze sobą skrajnych emocji, płynne przechodzenie jednych w drugie⁴⁷. Krytycy piszą również o *bujnej, zaskakującej narracji, o teatralno-barokowej formie „Amadeusza”*⁴⁸. Każdy niemal kadr filmu jest nasycony mnóstwem szczegółów, króluje nieregularność form, barokowy przesyt. Kontrasty można dostrzec nie tylko w obrębie jednego kadru czy jednej sceny, ale także w sposobie zestawiania ze sobą poszczególnych kadrów, scen, sekwencji i fraz⁴⁹ oraz obrazu i dźwięku.

Jedną z charakterystycznych form karnawałowej obrazowości jest ambiwalencja, która przybiera postać oksymoronicznego połączenia⁵⁰, a także wyolbrzymienie i hiperbolizacja, przesada, nadmiar⁵¹. Są to reguły, którymi rządzi się poetyka *Amadeusza*, karnawał stanowi podstawową zasadę jego konstrukcji.

Widać to na przykład w sekwencji jarmarku ulicznego. Mozart wesoło przechodzi przez plac, słyszymy *Koncert fortepianowy B-dur*. Wechodzi do domu i wstępuje na schody. Podnosi głowę i nagle się zatrzymuje, zmienia się wyraz jego twarzy. Pojawia się na niej cień. Gwałtownie zmienia się też muzyka: słyszymy akord z *Don Giovanniego*, ze sceny pojawienia się ducha Komandora. U szczytu schodów stoi czarna postać, która rozkłada ramiona. Na twarzy Mozarta ponownie pojawia się uśmiech. Z okrzykiem: *Papa!* wbiega po schodach i rzuca się w rozwarpte ramiona ojca. Sekwencją tą rządzi przechodzenie od jednej skrajnej emocji do drugiej: od swobodnej, radosnej obecności w świecie przez przerażenie do ponownej radości. Muzyka zwiastuje i podkreśla te nastroje.

Na zasadzie oksymoronicznego połączenia została zbudowana sekwencja przygotowań obu głównych bohaterów do stawienia się na cesarskim dworze. Składa się ona z dwóch scen, które przeplatając się, nawzajem się komentują – właśnie przez kontrast. Salieri siedzi przy fortepianie i komponuje marsza powitalnego. W tym czasie Mozart zajęty jest wybieraniem peruk. Oglądamy ich na przemian, całą sekwencję „obejmuje” marsz Salieriego, którego ciężkie akordy doskonale korespondują z ascetyczną, uporządkowaną atmosferą jego domu, zaś w scenie u sprzedawcy peruk – w kontraście do panującego tu wesołego, swobodnego nastroju, do nieregularności i dynamiczności przestrzeni – zyskują za-

barwienie satyryczne. To także opowieść o dwóch różnych światach, podkreślona dodatkowo zakończeniem tej sekwencji i początkiem sceny następnej: widzimy roześmianego Mozarta w otoczeniu również śmiejących się sprzedawców, po czym Salieriego i członków cesarskiej świty kłaniających się nadchodzącemu cesarzowi.

Ciężkość i ascetyczność marsza Salieriego dodatkowo zostają podkreślone kilkoma innymi elementami: nieporadnym sposobem wykonania go przez cesarza, który w dodatku z zachwytem wykrzykuje: *To urocze!* oraz zestawieniem go najpierw z lekkim, nieskrępowanym zachowaniem Mozarta, a wreszcie z fantazyjnym, swobodnym utworem, na jaki Mozart ów marsz na oczach wszystkich przerabia.

Zestawianie ze sobą młodości i starości, ściąganie tych przeciwieństw ku sobie w celu wytworzenia pełnego dramatyzmu napięcia to również jeden z karnawałowych elementów poetyki *Amadeusza*. Twarz Konstancji, przyglądającej się dyrygującemu Mozartowi podczas koncertu w pałacu arcybiskupa, została zestawiona z twarzą starej kobiety. Na przemian oglądamy twarz Salieriego-dziecka i Salieriego-starca podczas jego modlitwy o talent i nieśmiertelność. Pomarszczona twarz starego Salieriego wielokrotnie jest łączona z gładko ogoloną twarzą spowiadającego go księdza. Szczegółnej siły nadaje sekwencji, w której Salieri ogląda oryginały utworów Mozarta, bolesne niemal ściągnięcie ku sobie wykrzywionej grymasem bólu i zazdrości twarzy młodego i starego Salieriego; w tym momencie przeszłość i teraźniejszość zostają ze sobą gwałtownie zrównane, granice czasu złamane, a jedynym obecnym w świecie elementem jest cierpienie. Uderzające jest podobieństwo twarzy Mozarta o świecie tuż przed jego śmiercią i twarzy ojca Volgera po zakończeniu przez Salieriego przerażającej spowiedzi: obaj są pobladli, wyniszczeni, zupełnie tak, jakby spotkanie z Salierim wyssało z nich całą energię.

* * *

Karnawalizacja rzeczywistości w *Amadeuszu* jest sposobem opowiedzenia o tym, czym jest pojawienie się w świecie geniusza. To cud i katastrofa, moment, po którym nie już nie może wrócić do poprzedniego stanu. Stary świat musi się rozpaść, bo nie jest w stanie znieść w swych granicach kogoś, kto rozsadza go od wewnątrz, kto go przerasta. Karnawał służy więc opowiedzeniu o przemianie świata.

Rzeczywistość *Amadeusza* jest określana przez karnawał na trzech poziomach, które ząbają się nawzajem.

Pierwszy poziom to karnawał w najczystszej postaci, który pojawia się wraz z wkroczeniem Mozarta. To bał maskowy, jarmark uliczny, skarnawalizowany świat teatru; to śmiech i błazeńskie zachowania. Ten karnawał ma wyraźne granice, jest rzeczywistością, którą Mozart kreuje wokół siebie i która umiera wraz z nim. Można wyznaczyć moment jego zaistnienia i moment zamierania.

Drugi poziom to „karnawał w głowie Salieriego”, będący efektem zetknięcia się Salieriego z Mozartem. To karnawałowy obłęd bohatera, porywający ze sobą cały świat jego myśli i działań. To w jego kontekście karykaturalny i groteskowy staje się dwór cesarski, działający w tym świecie ludzie i rządzące nim prawa. To

w jego efekcie w osobowości Salieriego następuje spotkanie skrajnych postaw, sprzecznych zachowań.

Trzeci poziom to karnawał, który obejmuje całą filmową rzeczywistość. To jej najbardziej zewnętrzne obramowanie. Ramy te stanowi pojawienie się karnawałowej pary służących i sekwencja balu na początku filmu oraz śmiech Mozarta, który rozbrzmiewa na końcu. Cała rzeczywistość *Amadeusza* to nie tylko przestrzeń, w której karnawał się pojawia, to nie tylko „świat karnawału”; to także obraz świata przez karnawał określanego i zdominowanego, to „karnawał świata”.

JOANNA TERESZCZUK

¹ Tekst artykułu to fragmenty pracy licencjackiej, napisanej pod kierunkiem doktora Seweryna Kuśmierczyka.

² Korzystam z anglojęzycznej listy dialogowej *Amadeusza* ze zbiorów Filмотeki Narodowej, sygnatura S – 25331. Wszystkie analizy scen robię na jej podstawie. Pochodzą z niej również wszystkie pojawiające się w pracy fragmenty listy dialogowej. Podaję je we własnym przekładzie. W tekście pracy zostały one wyróżnione kursywą.

³ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Heartman i B. Rój-Porubska, Wyd. Przedświt, b.m.w. 1984, s. 38.

⁴ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 54.

⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goleniowie, Kraków 1975, s. 81.

⁶ Por.: *Falszywa każda prawda, która choć jednym nie obdarzyła uśmiechem*. Cyt. za: F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Księga dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 2000, s. 191.

⁷ Tamże, s. 291.

⁸ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...* dz. cyt., s. 134.

⁹ Fragment listy dialogowej filmu w brzmieniu oryginalnym.

¹⁰ H. Kuźniak, *Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego. Punkty wyjścia dla ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, Łódź 2001, s. 17.

¹¹ M. Bachtin, *Funkcje oszusta, błazna i głupca w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 367.

¹² M. Słowiński, *Błazen...* dz. cyt., s. 54.

¹³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...* dz. cyt., s. 94.

¹⁴ M. Słowiński, dz. cyt., s. 31.

¹⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...* dz. cyt., s. 65.

¹⁶ M. Słowiński, dz. cyt., s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 26.

¹⁸ Tamże, s. 141.

¹⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...* dz. cyt., s. 79.

²⁰ Por.: *Mozarta mówienie na opak (...) komentuje ów świat „do góry nogami”*. Cyt. za: A. Skwara, *Pakt widza z samym sobą (oglądając „Amadeusza”)*, „Kino” 1988, nr 1, s. 24 oraz: *Karnawał (...) dla swojego zaistnienia wymaga „przeciwnika”, wobec którego dopiero może się określić, którego parodią mógłby się stać (...) Ta (...) zasada negatywności rządzi wykorzystaniem form, którymi karnawał się posługuje dla osiągnięcia swojego kontestacyjnego celu. Dotyczy także „języka”, który kształtuje się zawsze w opozycji do języka kontestowanej sfery rzeczywistości – jako jej karykatura co do funkcji i groteska w formie*. Cyt. za: A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2000, s. 70.

²¹ Por. *Półzbliżenie – to portret świata wewnętrznego, portret obecności człowieka w czasie, tu spotyka się zewnętrzność ze światem myśli. Zbliżenie – człowiek jest osobnym światem, jest sobą, ale nie należy do siebie*. Cyt. za: J. Wójcik, *Podstawowe elementy języka filmu*, w: *Film i audyowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. II, opr. J. Bocheńska. I. Kurz, S. Kuśmier-

- czyk, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002, s. 166.
- ²² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 80.
- ²³ Por.: *Błazen przybywa na dwór*. Cyt. za: M. Słowiński, *Błazen...* dz. cyt., s. 79.
- ²⁴ Por.: [Błaznowi] przysługuje szczególne prawo bycia o b c y m na tym świecie. Cyt. za: M. Bachtin, *Funkcje oszusta, błazna głupca...* dz. cyt., s. 367.
- ²⁵ Por.: *Błazen jest tym, który wprowadzając obraca się w dobrym towarzystwie, ale nie należy do niego*. Cyt. za: L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, „Twórczość” 1959, nr 10, s. 82.
- ²⁶ R. Barthes, *Choroby kostiumu teatralnego*, tłum. E. Szary-Matywiecka, w: *Maski*, t. 2, wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 90, 92 i 94.
- ²⁷ L. Kołakowski, dz. cyt., s. 82.
- ²⁸ M. Głowiński, *Portret Marcholita*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 116.
- ²⁹ M. Bachtin, *Funkcje oszusta, błazna i głupca...* dz. cyt., s. 367 i 370.
- ³⁰ M. Słowiński, *Błazen...* dz. cyt., s. 72.
- ³¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 103.
- ³² Por.: *Ruch na obrazie w prawo postrzegany jest jako łatwiejszy, wymagający mniejszego wysiłku*. Cyt. za: R. Arnhem, *Równowaga*, w: tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 47.
- ³³ Por.: *Na tę okazję założył jeszcze bardziej wulgarny strój niż zazwyczaj*. Cyt. za: P. Shaffer, *Amadeus*, Nowy Jork 2001, s. 37. Fragment w przekładzie autorki pracy.
- ³⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 94.
- ³⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 307.
- ³⁶ A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu...* dz. cyt., s. 77.
- ³⁷ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, hasło: Czaszka, s. 102.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 181.
- ⁴⁰ Por.: *Brzydota jest nieodłączną cechą błazna*. Cyt. za: M. Głowiński, dz. cyt., s. 108.
- ⁴¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 299.
- ⁴² Tamże, s. 419.
- ⁴³ Tamże, s. 482.
- ⁴⁴ Tamże, s. 79-81.
- ⁴⁵ Por.: *Karnawał jest (...) bytowo niesamoistny. Jego istnienie ma charakter relatywny. Dla swojego zaistnienia wymaga „przeciwnika”, wobec którego dopiero może się określić, którego parodią mógłby się stać. W ten sposób negatywność sięga wymiaru ontologicznego. Karnawał nigdy nie może być rzeczą pierwszą, swoje istnienie buduje na istnieniu czegoś bardziej pierwotnego od siebie*. Cyt. za: A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu...* dz. cyt., s. 70.
- ⁴⁶ Wywiad z Miłosem Formanem przeprowadzony przez Michała Cimenta, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” VI-VII 1985, nr 318-319, s. 13.
- ⁴⁷ Por.: *Mocną stroną Amadeusa jest ambiwalencja; Forman stosuje zasadę przyływów – fala nienawiści ustępuje fali miłości*. Cyt. za: A. Carbonnier, *Geniusz widziany oczami obłąkanego*, „Amadeus” Miłosa Formana, przeł. I. Dembowski, „Film na świecie” VI-VII 1985, nr 318-319, s. 12.
- ⁴⁸ B. Pocię, *Próby utrwalenia. Jeszcze o filmie*, „Ruch Muzyczny” 14 X 1986, nr 19, s. 29.
- ⁴⁹ A. Skwara, dz. cyt., s. 24.
- ⁵⁰ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'-go...* dz. cyt., s. 306.
- ⁵¹ Tamże, s. 422.

