

Znaczenie muzyki w filmach Carlosa Saury

ALICJA HELMAN

Analiza związku muzyki z pozostałymi współczynnikami dzieła w filmach Carlosa Saury prowadzi do wniosków pozwalających charakteryzować przemiany w stosunku twórców do kompozycji dźwiękowej utworu, jaka dokonała się w kinie autorskim lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Saura, który chętnie współpracuje z tą samą ekipą (dotyczy to zwłaszcza operatora, montażysty, aktorów, producenta), miał też przez dłuższy swojego kompozytora, Luisa de Pablo, ale powierzał mu nieporównanie częściej zadanie aranżacji muzyki niż jej pisanie. Luis de Pablo nie jest kompozytorem – partnerem Saury w tym samym sensie jak był nim Nino Rota dla Federica Felliniego, Ennio Morricone dla Sergia Leone (i wielu innych), Fumio Hayasaka dla Akiry Kurosawy czy Michael Nyman dla Petera Greenawaya bądź Zbigniew Preisner dla Krzysztofa Kieślowskiego. W przypadku filmów Carlosa Saury nie możemy mówić o jakimś specyficznym, rozpoznawalnym typie muzyki pozostającym w gestii kompozytora. Osobowość twórcza Luisa de Pablo nie pozostawia na filmach reżysera żadnego uchwytneho śladu. W filmach Saury mamy do czynienia z sytuacją, w której to reżyser jest w pełni odpowiedzialny za wszystkie decyzje związane z opracowaniem muzycznym. To on dokonuje wyborów przesądzających o miejscu, charakterze, funkcji i znaczeniu muzyki.

Powiedzmy od razu, że poza trylogią baletową (*Krwawe gody* 1980, *Carmen* 1982, *Czarodziejska miłość* 1986) i *Tangiem* (1998), a więc filmami należącymi do tzw. filmów muzycznych bądź hiszpańskiej odmiany musicali, jak chcą krytycy, w filmach Saury nie ma wiele muzyki¹. A już z pewnością nie można jej przyporządkować zasadom pozwalającym na uogólnienia z odwołaniem do jakiejś znanej typologii. Niełatwo jest też wskazać na wyraźne preferencje Saury, bowiem w jego filmach możemy znaleźć najróżniejsze rodzaje muzyki – od średniowiecznej muzyki hiszpańskiej anonimowych kompozytorów (szczególnie eksponowanej w *Szczudlach*) po najmodniejsze przeboje z czasów, w których rozgrywa się dany film (na przykład jest tak w *Polowaniu*, 1965, i *Szybko, szybko*, 1981). Może to być muzyka w jednoznaczny sposób konotująca hiszpańskość, jak to się dzieje w przypadku cytowania w *Ogrodzie rozkoszy* (1970) znanego *Concierto de Aranjuez* Joaquina Rodrigo, ale również często pojawia się muzyka z innych rejonów – Claude Debussy, Erik Satie, Franz Schubert.

Szczególny sposób, w jaki Saura korzysta z muzyki, staje się widoczny, gdy próbujemy analizować jej związek z innymi składnikami dzieła. Muzyka, jak wspomniałam, pojawia się rzadko i lokalnie, ale jej znaczenie nie wynika ze związku z równoległe ukazującymi się obrazami i nie zawsze też ze związku

z daną konkretną sytuacją. Może zabrzmieć to zbyt radykalnie, ale wydaje się, że Saurze nie jest potrzebna muzyka jako taka, jako kompozycja dźwiękowa o określonych walorach artystycznych, lecz jako źródło generujące pewne pole semantyczne. Z tego też względu nie musi to być muzyka reprezentująca najwyższe wartości, lecz równie dobrze muzyka, którą wyrobiony słuchacz określiłby jako „złą” czy banalną. Może rozbrzmiewać na ekranie przez czas dłuższy, ale także funkcjonować tylko w postaci krótkiego sygnału, by wywołać u odbiorcy to skojarzenie, na które liczy reżyser.

Jeśli zatem główną rolą muzyki w filmach Saury jest rozbudzanie pozamuzycznych odniesień, to szczególne znaczenie będzie miało wpisanie jej w kontekst fabuły, sytuacji historycznej i kulturowej, osobistych uwikłań bohaterów i wiele innych związków, które uruchamia muzyka. Analiza roli muzyki wymaga zatem odwołania nie tylko do całego filmu, ale często także do kontekstu sytuacji, w której powstał. Przynajmniej jedna trzecia filmów Saury (zrealizował ich ponad trzydzieści) powstała w warunkach ograniczeń narzuconych mu rygorystyczną cenzurą reżimu frankistowskiego. Saura jako wybitny reżyser o międzynarodowej renomie cieszył się wprawdzie specjalnymi względami, ale nie mógł wypowiadać się swobodnie na tematy, które go interesowały. Jego filmy znacząco trauma hiszpańskiej wojny domowej i życia w społeczeństwie, które przez długie lata niezdolne było do zaleczenia zadanych mu ran moralnych i duchowych. By dać temu wyraz, Saura wykształcił specyficzny eliptyczny język o strukturze poetyckiej, onirycznej niejasności snu, pełen aluzji, metafor, symboli, w którym to, czego nie można powiedzieć wprost, zostaje wprowadzone w przemyślny, okrężny sposób. *Najważniejsze są symbole* – powiada jedna z postaci *Ogrodu rozkoszy*, dostarczając w ten sposób widzowi klucza do lektury dzieła.

W tym też sensie muzyka służy właśnie jako klucz, którego zastosowanie narzuca pewien typ lektury nie tyle danego fragmentu, w którym się pojawiła, ale całego dzieła, a nawet – w pewnych szczególnych przypadkach – twórczości Saury w ogóle.

Na przykład w *Annie i wilkach* (1972) Saura posłużył się dziarskim wojskowym marszem, który na poziomie fabuły kojarzy się z postacią Josego, jednego z trzech bohaterów, kolekcjonera mundurów wojskowych. Ale zarazem na poziomie sensów naddanych marsz ten symbolizuje ducha militarystyki, jednej z trzech sił dominujących w życiu frankistowskiej Hiszpanii (obok wojska jest to Kościół i fałszywa burżuazyjna moralność ze swym restrykcyjnym a zarazem i patologicznym stosunkiem do seksu), które reżyser spersonifikował w osobach trzech braci. Ten sam marsz pojawi się w czołówce o siedem lat późniejszego filmu *Mama ma sto lat* (1979), wskazując na nawiązanie do wcześniejszej *Anny*, a tym samym podsuwając interpretatorowi tezę, iż twórczość Saury stanowi pewną całość, w której autocytaty (scena z marszem zostaje powtórzona *in extenso* w *Mamie*) pełnią funkcję łączników „przeprowadzających” nas z jednego dzieła do drugiego. Za pomocą muzyki można to robić na różne sposoby. Na przykład w *Mrożonym peppermencie* (1967) pojawia się mroczna muzyka z XV-wiecznego *El misterio de Elche*, która funkcjonuje zarazem jako muzyka poza kadrem i muzyka w kadrze (bohater, Julian, nastawia płytę z tym właśnie utworem). Wybór tego rodzaju muzyki ma, jak zawsze u Saury, charakter znaczący. Wskazuje na wpływ edukacji katolickiej na kształtowanie się osobowości Juliana,

psychopaty i fetyszysty, okaleczonego psychicznie w dzieciństwie. (Dodajmy, że we frankistowskiej Hiszpanii oświata, jak i szereg instytucji publicznych, pozostawała w rękach Kościoła, który wywierał przemożny wpływ na sferę życia prywatnego obywateli, co budziło żywy protest zwłaszcza w środowiskach uniwersyteckich i wśród artystów. Motyw represyjnego wychowania pojawia się w wielu filmach Saury, zarysowany pełniej i ostrzej niż w *Mrożonym peppermincie*). Ten sam motyw muzyczny powróci w *Annie i wilkach*, łącząc się z postacią Fernanda ogarniętego manią religijną, a zarazem ulegającego seksualnej dewiacji. Chciałby obciąć piękne, długie włosy Anny – symbol kobiety grzesznej. Podobna, choć już nie ta sama, muzyka pojawi się w finale *Ogrodu rozkoszy*, korespondując z obrazem bohaterów na wózkach inwalidzkich, zniemczonych w swej życiowej bezradności.

Te muzyczne „przejścia” z filmu do filmu Saura wykorzystuje jeszcze w inny sposób. W *Ogrodzie rozkoszy* na przykład cytuje muzykę Prokofiewa do filmu Eisensteina *Aleksander Newski* (1939); jest to fragment towarzyszący atakowi niemieckich rycerzy na Jeziorze Czudzkim. Wykorzystuje tu konotację wywodzącą się z cytowanego filmu, gdzie bitwa jest i rzeczywistą bitwą, i starciem sił dobra i zła. Bohaterowi filmu Saury, ogarniętemu amnezją po wypadku samochodowym, zwidują się atakujący rycerze (rozwinięty motyw obrazu znajdującego się na drzwiach kasy pancerniej), który to motyw zostaje przetworzony snem bądź wspomnieniem bitwy chłopców. Kolorystyczne zróżnicowanie walczących drużyn nawiązuje do barw hiszpańskiego sztandaru. W tej bratobójczej walce jednak giną „czerwoni” i „żółci” na tle muzyki symbolizującej zło. Aluzja do hiszpańskiej wojny domowej jest tu wyraźnie czytelna.

Przejścia z filmu do filmu – sygnał autorskiej strategii Saury – mają charakter nie tylko muzyczny. Są to także cytaty literackie – Fernando cytuje św. Jana od Krzyża w *Annie i wilkach* oraz *Mamie*, a cytaty te wrócą w formie pełniejszej i bardziej rozwiniętej w *Ciemnej nocy* (1989), filmie poświęconym hiszpańskiemu mistykowi. Może to być również nawiązanie fabularne. W *Annie i wilkach* matka, opowiadając bohaterce o dzieciństwie swoich synów, wspomina ich kuzynkę, Angelikę, która jakoby zachowywała się niestosownie. Kolejny film Saury, zrealizowany rok później, to właśnie *Kuchynka Angelika* (1973).

Charakterystyczne dla Saury jest wykorzystywanie pola semantycznego, które generuje cytowany utwór, do kształtowania znaczeń decydujących o przesłaniu filmu. Okazuje się w takich przypadkach, że obecność określonego dzieła muzycznego może nam coś „wyjaśnić”. W filmie *Elizo, moje życie* (1977) pojawiają się na przemian dwa utwory: nr 1 z cyklu *Gnosiennes* Erika Satie i aria z acte de ballet *Pygmalion* Jeana-Philippe’a Rameau – monolog Pygmaliona *Fatal amour, cruel vainqueur*. Cytaty muzyczne nie łączą się jednoznacznie z postaciami dwójki bohaterów, którym towarzyszą – Elizy i jej ojca Luisa. Bohaterka odwiedza go po latach, by na wiejskim pustkowiu przemysleć swoją sytuację osobistą. Powikłany tryb narracji, sposób, w jaki przywoływana jest przeszłość, inscenizacje historii, które opowiadają sobie bohaterowie, pojawianie się wyobrażeń, a może snów otwiera szereg luk w opowiadaniu, co powoduje niejasność fabularną. Nie wiemy, co wydarzyło się „naprawdę” (jeśli jakimkolwiek fragmentom możemy w ogóle przypisywać podobny status), co należy do planu wyobrażeń rzeczywistych bohaterów, a co wynika z faktu, iż mamy, być

może, do czynienia z bohaterami powieści, którą pisze Luis. Luis opuścił rodzinę przed laty, kiedy jego córki były małymi dziewczynkami. Nie widywał Elizy, która – obecnie trzydziestoletnia – donosiła mu o swoim życiu jedynie zdawkowymi, lakonicznymi kartkami. Bohater w istocie nie wie o swojej córce, a przecież na kartach powieści analizuje jej życie, myśli i uczucia. Eliza staje się dlań kimś bardzo bliskim, z kim dzieli się swoimi doświadczeniami, przekazuje własne impulsy twórcze, umacnia w niej potrzebę niezależności. Być może w filmie mamy do czynienia tylko z Elizą – bohaterką powieści. Stąd *Pygmalion* – Luis jest *Pygmalionem*, który pustkę swego życia wypełnił obrazami Galatei, idealnej kobiety będącej projekcją jego pragnień. Dorosła Eliza jest wiernym portretem swojej matki (obie role gra G  r  ldine Chaplin), kobiety, która go rozczerowała, a której córka staje się nowym, „poprawionym” wydaniem. Wplatanie w tkank   narracji arii z *Pygmaliona* prowadzi w stron   interpretacji, która niejasności i brak logiki przyczynowo-skutkowej opowiadania t  maczy faktem, iż mamy tu do czynienia z kreacj   literacką, a Luis, który nieustannie poprawia to, co napisa  , wypróbuje wciąż nowe warianty losów Elizy i wlasnych. Jest też w filmie scena erotyczna między bohaterami, scena o statusie nader niejasnym. Pytany o ni   w wywiadach autor odpowiada jedynie, jakie warianty mogłby być brane pod uwagę w jej lekturze, ale nie objaśnia ostatecznego jej znaczenia ². Dodajmy, że wiele scen w filmach Saury nie ma tego jednego, ostatecznego znaczenia, lecz podsuwa tylko wi  zk   sugestii. Odwołanie się do *Pygmaliona* pozwoli nam utrzymywa  , że po  adanie bohatera kieruje się nie retrospektywnie ku   onie ani kazirodecko ku córce, lecz ku wyobrażonej Galatei, która zarazem jest i nie jest jego c  rk  .

Pojawianie się muzyki z cyklu *Gnosiennes* wiąże się z innym aspektem osobowości Luisa. Podobnie jak o Eriku Satie powiada się, że by   średniowiecznym kompozytorem zagubionym w swoim stuleciu, tak i Luis jest człowiekiem przeszłości świadomie wyobcowuj  cym się z czasu tera  niejszego. Wybiera życie samotne, puste i skromne; koresponduje z nim muzyka kompozytora, który utrzymywa  , iż winna być ona ascetyczna, czysta i prosta.

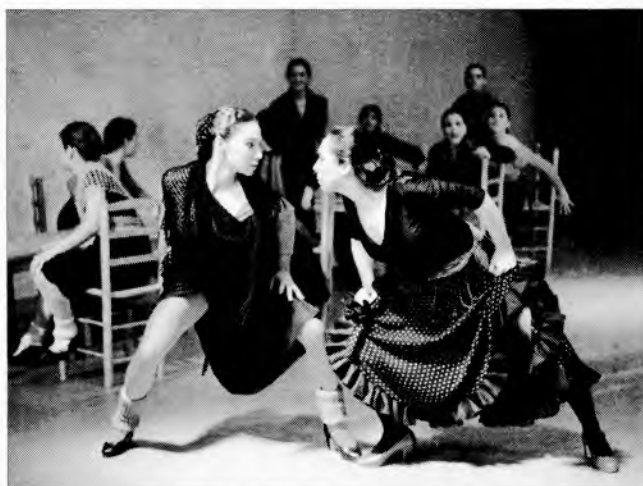
W *Antoniecie* (1983), filmie, który rozgrywa się w Meksyku, rozbrzmiewają gównie meksykańskie przeboje i muzyka ludowa, ale nieoczekiwanie w retrospekcji z dzieciństwa bohaterki pojawia się *Claire de lune* Debussy’ego. Antonieta została wychowana w umiłowaniu kultury europejskiej, a muzyka jest tego pierwszym sygnałem. Potem dowiemy się, że nawiązywanie do kultury francuskiej i naśladowanie jej było typowym zachowaniem klas wyższych. Dorosła, zamożna Antonieta zostaje mecenask   sztuki. Zakłada teatr, który gra dramaty francuskie i utrzymuje orkiestr   symfoniczną, lansując Strawińskiego, Satiego i Debussy’ego.

Do budowania skomplikowanej niekiedy sieci odniesie  i może też s  u  y  czupe  nie inna muzyka. W *Ogrodzie rozkoszy*, który dzieje się w  sp  ecznie, a więc w latach siedemdziesiątych, Saura przemyślnie wykorzystuje przebój z lat trzydziestych – piosenk   *Recordar* (*Pamiętać*). Piosenka ta pochodzi z filmu Floriana Reya *Jej noc poślubna* z 1931, a sceny, w których się pojawia, są między innymi parodystycznymi odwołaniami do kinematografii tamtego okresu. *Recordar* koresponduje też z naczelnym tematem filmu, jakim jest utracona pami  ie g  wnego bohatera, a którą rodzin  a próbuje mu wszelkimi, często grotesko-



Krwawe gody, reż. Carlos Saura (1980)

Carmen, reż. Carlos Saura (1982)



wymi sposobami przywrócić, bowiem tylko on dysponuje kluczami do rodzinnego majątku. Ale nie bez znaczenia jest też fakt, że piosenkę tę śpiewa popularna swego czasu piosenkarka, Imperio Argentina, najpierw ulubienica republikańskiej Hiszpanii, później gwiazda frankistowskiego reżymu. Film nawiązuje retrospektywnie do czasów poprzedzających hiszpańską wojnę domową, jak i do samej tej wojny, która nie tylko podzieliła kraj, ale odcisnęła piętno na każdej rodzinie. Po wojnie każdy poddany był presji określenia własnego udziału i postawy determinowanej przez fatalizm i strach. W dokonywanych wyborach nie było niczego oczywistego, ich motywy były złożone i niejasne. Postać Argentiny i hasło „Pamiętać” były jak gdyby emblematem tego kompleksu spraw. Prosty cytat muzyczny banalnej piosenki działał jak rozdrapywanie ran. *Recordar* powróci w filmie *Słodkie godziny* (1982, a więc dwanaście lat później), którego tytuł został zaczerpnięty z tekstu tej piosenki. Sugeruje mitologizującą funkcję pamięci, która zniekształca obraz przeszłości. Saura parodiuje tu swoje własne obsesje, atakując mit, który przekształcił narodową tragedię w „dawne, złote czasy”.

Emblematyczną funkcję piosenek śpiewanych przez Imperio Argentinę wykorzystywał Saura jeszcze dwukrotnie – w *Kuzynce Angelice*, gdzie śpiewa ona *Rocio* i w *Nakarmić kruki* (1976), w którym to filmie rozbrzmiewa *Hay Maricruz*. W każdym przypadku przeboje Quirogi przypominają przeszłość – dzieciństwo lub młodość któregoś z bohaterów. Jej wyidealizowany obraz przeciwstawiony jest bądź starości (*Nakarmić kruki*), bądź życiu człowieka dojrzałego naznaczonego traumą minionych przejść, od których nie potrafi się uwolnić (*Kuzynka Angelika*). Ale zarazem ta przywołana piosenką przeszłość nie jest przecież wartościowana w sposób jednoznacznie pozytywny. To czas krwawego narodowego dramatu, który jest nadal żywy w pamięci tych, co przetrwali.

Jest niezmiernie charakterystyczne, że najciekawsze pomysły i rozwiązania łączące się z wyborem i funkcją muzyki pojawiają się w tych filmach Saury, gdzie dominuje poetyka oniryczna i eksperymenty narracyjne. Tam, gdzie na plan pierwszy wysuwa się poziom symboliczny wypowiedzi, a nie fabularna spójność przytoczonej historii. Wówczas muzyka zostaje włączona w grę symboli, którymi operuje reżyser, bądź wręcz staje się punktem inicjującym ową grę, jak w filmie *Elizo, moje życie*. Z chwilą gdy Saura zmienia poetykę wypowiedzi i relacjonuje swoje historie w sposób prosty, z zachowaniem logiki przyczynowo-skutkowej i teleologicznej, co ogranicza grę znaczeń, zmienia się też sposób, w jaki korzysta z muzyki. Sama muzyka jako taka może być interesująca bądź zupełnie banalna, ale funkcjonuje na identycznej prostej zasadzie, przeważnie jako muzyka w kadrze, którą słyszymy zarówno my, jak i bohaterowie. Na przykład ciekawą muzykę wykorzystał Saura w *Szczudłach* – jest to starohiszpańska muzyka anonimowych kompozytorów wykonywana przez zespół Grupo de Musica Judeo-Española de Madrid. Towarzyszy ona występującym na szczudłach aktorom teatryku ulicznego. Wymogami akcji i środowiska, w którym zostaje osadzona, zdeterminowana jest muzyka do filmu *Taxi* (1996). Ścieżkę dźwiękową wypełniają modne przeboje lat dziewięćdziesiątych, które fascynują młodych bohaterów i wyrażają przeżywane przez nich emocje. Wrażliwa, żywo reagująca Paz pisze swój pierwszy być może list miłosny do wtóru i jakby inspirowana piosenką, której słucha. Z zapamiętaniem i euforią wtóruje przebo-

jom dobiegającym z radia. Jej ojciec, człowiek starej daty, reaguje na ten rodzaj muzyki wzrastającym rozdrażnieniem, pytając córkę, jak może słuchać tego hałasu i znajdować w nim upodobanie. Pojawianie się tego rodzaju muzyki w filmach Saury oznacza, że zobaczymy w nich ludzi młodych, którzy się identyfikują z jej rytmem i tekstami. W filmie *Szybko, szybko* mamy na przykład przeboje hiszpańskiej grupy rockowej Los Chunguitas, a zakochanym bohaterom towarzyszy *Me quedo contigo* (*Zostanę z tobą*). Dla odmiany w filmie *Ay, Carmela* (1990), w którym Saura po raz pierwszy otwarcie mówi o hiszpańskiej wojnie domowej, słyszymy pieśni z tego właśnie okresu z tytułową *Carmelą* na czele. Gdy Saura, w najslabszych swoich filmach, tradycyjnie opowiada tradycyjne fabuły, ich strona muzyczna nawiązuje do starego hollywoodzkiego stylu tzw. oprawy muzycznej. W *Zniewadze* (1993) z muzyką Alberto Iglesiasa słyszymy zawsze gwałtowną, ekspresyjną muzykę w scenach przemocy i morderstwa oraz sentymentalny przebój *Sinno me moro* towarzyszący zakochanej parze, a utrzymany w przeszłodzonej, sentymentalnej konwencji.

W *El Dorado* (1988) Alejandro Massó wykorzystuje wprawdzie bardzo interesujący materiał muzyczny, jakim jest muzyka kompozytorów hiszpańskich z XVI wieku, takich jak m.in. Diego Ortiz, Rodrigo Caballos, Miguel de Fuenlana oraz twórców anonimowych, ale czyni z niej typową muzykę tła, która, zgodnie ze starą hollywoodzką receptą dociera raczej do podświadomości odbiorcy niż jest świadomie słuchana. Tym, co atakuje uwagę odbiorcy, jest głównie motyw czołowy, który towarzyszy złowrogiej postaci Lope de Aguirre i jego zgubnym dla wyprawy poczynaniom. Pewnym wyłamaniem z konwencji, w myśl której charakter muzyki odpowiada stylowi epoki przedstawionej w filmie (lata 1560-1561, czasy Filipa II, którego konkwistadorzy podbijali wówczas Amerykę Południową), jest cytowanie Preludium do III aktu *Tristana i Izoldy* Wagnera. Cytat ten ma charakter znaczący, bowiem nawiązując do motywu zgubnej namiętności niosącej śmierć, podkreśla rolę, jaką w filmie odgrywa bohaterka, Inez de Atienza. Jej postać wzorowana jest na *femmes fatales* literatury hiszpańskiej, kobietach pięknych i uwodzicielskich, których mężczyźna pożąda, ale którymi gardzi i boi się ich, bowiem nieuchronnie prowadzą kochanka ku zatrąceniu. Inez przyczynia się do upadku dowódcy wyprawy, Pedro de Ursua, który oddany wyłącznie namiętności do niej zapomina o celu wyprawy, co wywołuje bunt załogi. Pożądana przez wszystkich mężczyzn Inez siebie niesnaski i zamieszanie oddana bez reszty dziełu zemsty. Złamanie konwencji, której podporządkowane są cytaty muzyczne w *El Dorado*, nie jest jednak tak jaskrawe, jak mogłoby się wydawać. To raczej przestrzeganie konwencji zgodności stylistycznej muzyki z czasem akcji jest w praktyce kinematografii wyjątkiem. Widz jest przyzwyczajony do tego, że słyszy bardzo różnorodną muzykę i że nie zawsze jej odmiany motywowane są na poziomie akcji. Co więcej, jest osłuchany z muzyką neoromantyczną (styl, w którym najczęściej utrzymana jest bądź na którym wzorują się kompozytorzy piszący oryginalną muzykę filmową), natomiast muzyka renesansu czy baroku brzmi dlań obco.

Podkreślając zamiłowanie Saury do cytowania hiszpańskiej muzyki dawnej, nie sposób też nie zauważyć, że brak u niego typowych dla kina hiszpańskiego, a zwłaszcza jego eksportowej odmiany, odwołań do folkloru andaluzyjskiego. Ściśle rzecz biorąc, Saura wykorzystuje flamenco, ale w sposób diametralnie

różny niż jego poprzednicy i współcześni. W całej twórczości Saury wyraziste i czytelne jest przeciwstawianie się tradycyjnemu wizerunkowi Hiszpanii, jaki wyobraźni Europejczyka narzuciła XIX-wieczna literatura hiszpańska (Gautier, Merimée), Hiszpanii spod znaku *corridy*, flamenco i *Carmen*. Saura, odrzucając zmitologizowany punkt widzenia Hiszpanii i hiszpańskości (z którego chętnie korzystali sami Hiszpanie, zwłaszcza w okresie frankistowskim), próbował sięgać do rzeczywistych korzeni narodowego folkloru i korzystał bądź z autentyku, bądź wysokoartystycznych opracowań.

Przełomowe znaczenie w twórczości Saury miało jego spotkanie z parą charyzmatycznych tancerzy – Christiną Hoyos i Antonio Gadesem, choreografem trylogii *Krwawe gody*, *Carmen* i *Czarodziejska miłość*. W filmach tych króluje flamenco bądź jako podstawa partytury, bądź jako jej uzupełnienie.

W swoich filmach muzycznych Saura nigdy nie daje prostej rejestracji wykonań. Raczej odwraca formułę tradycyjnego filmu tanecznego, wykorzystując jego konwencje, by badać problemy formalne przedstawień teatralnych i filmowych. Jest tu stała gra między realizmem kinowym i teatralną iluzją, w której tematyczne klisze *españolady* zwracają uwagę na siebie, pozwalając na typowe dla Saury kwestionowanie różnych konstrukcji „egzotycznej” Hiszpanii. Tancerze grają postaci fikcyjne uwikłane w fatalistyczne scenariusze; ich tożsamość jako tancerzy jest podporządkowana obrazowi Hiszpana jako wykonawcy swojej kultury. Pojęcie to wprowadził Ortega y Gasset³, który napisał, iż Andaluzyjczycy grają i naśladują siebie w zdumiewającym akcie zbiorowego narcyzmu.

Krwawe gody nawiązują do dramatu Lorki pod tym samym tytułem. Saura uznał, oglądając jego spektakl baletowy, że Gadesowi udało się uchwycić ducha dramatu Lorki, a przy tym urzekła go charyzmatyczna osobowość samego Gadesa. Sfilmowanie przedstawienia Gadesa nastęczało jednak pewien problem, na potrzeby filmu fabularnego trwał zbyt krótko, a Saura nie zamierzał realizować dokumentu. W rezultacie reżyser zdecydował się nie filmować spektaklu, lecz przede wszystkim przygotowania do niego i kostiumową próbę generalną. Ten sam pomysł powtórzył przy realizacji *Carmen*, ograniczając się do przedstawienia próby kilku kluczowych scen, a ściślej pracy nad tymi scenami. Jedynie w *Czarodziejskiej miłości* mamy do czynienia z pełnym spektaklem baletu de Falli, ale że trwa on jedynie pół godziny, Saura rozbudował go zarówno fabularnie, jak i baletowo, dodając wstawki utrzymane w rytmie flamenco. W każdym z tych trzech przypadków mamy do czynienia z tzw. przez Carlo Testę re-kreacją mediatyzowaną, która polega na tym, że droga od oryginału do filmu prowadzi przez inne medium⁴. Ten rodzaj strategii autorskiej wobec mediów różnych szluk przynosi w efekcie bogactwo gier intertekstualnych, zarówno współpracę, nakładanie się, jak i rywalizację środków wywodzących się z różnych dziedzin. Dzieła Saury oczywiście są filmami, jeśli do takiej klasyfikacji wystarczy nam forma zapisu, utrwalenia i przekazywania, ale w istocie są spektaklami multimedialnymi, w których „filmowość” jest jednym ze składników, a choreograf zdaje się dominować nad osobowością reżysera. Mamy tu wyraźną grę między autorem-w-tekście, którym jest Antonio Gades, a autorem-pozza-tekstem, którym jest Carlos Saura. Wszystko, co oglądamy na ekranie, wydaje się spowodowane inicjatywą i poczynaniami Gadesa, którego zarówno w *Krwawych godach*, jak i *Carmen* widzimy jako reżysera tworzącego na naszych oczach spektakl. Jedy-

nie w *Czarodziejskiej miłości* ten plan wypowiedzi ulega wymazaniu. Przedstawienie nie ma swojego sprawcy widocznego na ekranie. Dopiero głębsza analiza sposobu, w jaki historia powstawania spektaklu rozgrywa się na ekranie, przynosi ewidentne ślady obecności reżysera – filmowca, który spoza tekstu aranżuje i przemieszcza wobec siebie różne plany rozgrywanej opowieści.

Krwawe gody i *Carmen*, które na pierwszy rzut oka wydają się nader podobne, jeśli chodzi o metodę realizacji, są jednak w znamienny sposób różne. W *Krwawych godach* jedyną fabułą jest fabuła baletu wywodząca się z dramatu Lorki. Wykonawcy nie są uwikłani w żadne perypetie fabularne. W *Carmen* fabuła spektaklu istnieje w sposób fragmentaryczny, natomiast w spójną całość fabularną układają się losy tancerzy korespondujące z treścią przedstawienia. W *Czarodziejskiej miłości* nie ma w ogóle podziału na *dramatis personae* i wykonawców, jest tylko treść i postaci spektaklu.

Sam reżyser widział swoją rolę jako nader ograniczoną. Autorem adaptacji dramatu Lorki był Antonio Mañas, autorem choreografii – Gades. Saura po prostu stanął za kamerą i wybierał to, co podobało mu się najbardziej, pochodzące od niego zmiany były bardzo nieliczne. Ten film Saura jak gdyby oddał Gadesowi – on jest centralną postacią i „sprawcą” spektaklu. Film zaczyna się prezentacją bohatera – samego Gadesa, który przygotowując się przed lustrem do próby, opowiada o swoim dzieciństwie, początkach i rozkwicie kariery. Następnie widzimy go pracującego z tancerzami, którym przypomina kroki i układy, po czym Gades przeistacza się w Leonarda, głównego bohatera baletu, a sytuacja prezentująca przygotowania zespołu przechodzi płynnie w przedstawienie. Film kończy się wraz z końcem spektaklu, po którym następuje już tylko kadr pamiątkowego zdjęcia.

W *Carmen* dominująca rola przypada reżyserowi, a choć współpraca Gadesa jako choreografa i odtwórcy głównego bohatera jest niezmiernie istotna, to nie decyduje o planie kompozycyjnym całości. Historia rozgrywa się współcześnie, a jej bohaterowie przygotowują spektakl baletowy *Carmen*. Początkowo akcja koncentruje się wokół poszukiwań tancerki, która mogłaby zagrać Carmen. Antonio, kierownik zespołu, nie decyduje się powierzyć tej roli Cristinie, swojej najbliższej współpracownicy, świetnej tancerce, natomiast długo szuka Carmen w szkołach i salach tańca. Wybiera młodą amatorkę o imieniu Carmen, bez doświadczenia, ale zdolną i ambitną. Zespół niechętnie przyjmuje jego wybór, lecz Antonio obstaje przy swojej decyzji i wkłada wiele pracy w szkolenie Carmen. Ona zostaje jego kochanką po trosze dla kaprysu, po trosze z wyrachowania, by umocnić swoją pozycję w zespole. Antonio jest w niej zakochany i czyni wszystko, by ją przy sobie zatrzymać, skłonny jest nawet tolerować jej zdrady. Ale gdy prace nad baletem dobiegają końca, kończy się też i miłość Carmen, którą męczą i nudzą wszelkie formy zależności od mężczyzny i która nade wszystko pragnie wolności. Oznajmia to kochankowi w scenie finałowego tańca. Nie wiemy jednak, czy śmiertelny cios zadaje Don José – postać ze spektaklu, czy Antonio, który identyfikując się ze swym bohaterem, zabija niewierną kochankę.

Zasada kompozycyjna obu filmów Saury – *Krwawych godów* i *Carmen* – polega bowiem na łączeniu kilku różnych planów, na które składa się współdziałanie pierwotnego tekstu przetransponowanego w nowe tworzywo, baletowa in-

scenizacja i filmowa rzeczywistość, w której żyją odtwórcy głównych ról. W *Krwawych godach* relacje te są prostsze, przywołując na myśl układ charakterystyczny raczej dla wypowiedzi dokumentalnej niż stricte fabularnej. W planie podstawowym mamy rzeczywistość świata tancerzy, którzy nie są postaciami fikcyjnymi, lecz autentycznym zespołem Antonio Gadesa. To on wraz ze swymi tancerzami powołuje do życia zmaterializowaną realność spektaklu, w którym bohaterowie dramatu Lorki tańczą dramat miłości i śmierci. Historia kolejnych inscenizacji teatralnych *Krwawych godów* niosła ze sobą coraz to większe zniekształcenia, prowadząc do utrwalenia się klisz espiolady. Inscenizacja Gadesa nawiązywała do ducha oryginału, ale wносиła też wiele nowego przez sam fakt zmiany medium. Potraktował on ciało ludzkie jako locus dramatu, bowiem ekspresja taneczna stała się głównym środkiem oddziaływania pod nieobecność słowa, pojawiającego się tylko sporadycznie w postaci tekstów pieśni.

Carmen powołuje wprawdzie do życia nie tylko fikcyjne postaci spektaklu, ale także fikcyjne postaci wykonawców, niemniej utwierdza nas w przekonaniu, że na ekranie oglądamy ich także jako rzeczywistych ludzi. Główni bohaterowie (poza Carmen, którą gra Laura del Sol) mają imiona członków zespołu. Szel Antonio to Antonio Gades, obrażona primabalerina Cristina to Cristina Hoyos, kompozytor i gitarzysta Paco to Paco de Lucia. Rozmowy, jakie ze sobą prowadzą na temat obsady, rodzaju muzyki, rozwiązań poszczególnych scen, należą wprawdzie w naturalny sposób do diegezy, ale mogłyby być autentycznymi rozmowami tych postaci jako realizatorów spektaklu, który będzie filmował Saura. Możemy podejrzewać, że konflikt między Antoniem i Cristiną dotyczący obsadzenia roli Carmen mógł być rzeczywistym konfliktem między Gadesem i Hoyos. Tańczyła ona Narzeczoną w *Krwawych godach*, a potem Candelas w *Czarodziejskiej miłości*, z pewnością musiało jej zależeć na roli Carmen.

W *Carmen* istnieje więc plan realności pozadiegetycznej oraz świat przedstawiony diegezy, w którym postaci rzeczywiste otrzymują nie tyle nową tożsamość, ile zostają uwikłane w fikcyjny dramat. Antonio Gades nie zakochuje się w Laurze del Sol, to fikcyjny Antonio oszalał na punkcie fikcyjnej Carmen, a oboje na wół bezwiednie, a może i na wół świadomie powtarzają w życiu swoje role z przygotowywanego spektaklu, co tworzy drugi plan wypowiedzi. Trzecim jest fabuła *Carmen* inscenizowana w postaci baletu. Tylko do pewnego momentu Saura przestrzega zasady rozłącznego traktowania sztuki i życia. Widzani przez chwilę nie ma wątpliwości, kiedy ogląda parę José – Carmen, a kiedy ma do czynienia z rzeczywistymi postaciami – Antoniem i Carmen. Lecz od pewnego momentu utożsamienie osiąga taki poziom, że bohaterowie tańczą swój własny dramat, a w życiu zaczynają się zachowywać jak postaci ze spektaklu. Równocześnie Saura środkami inscenizacyjnymi zaciera różnicę między sztuką i życiem. Gdy jako widzowie „wchodzimy” w poszczególne sceny, nie jesteśmy pewni, czy to próba spektaklu (bohaterowie nie zmieniają strojów), czy też znajdujemy się w rzeczywistości. Tak zrealizowana jest scena gry w karty, a przede wszystkim finał – taneczna fiesta. Tutaj i don José, i Antonio osaczają Carmen – Carmen. Mężczyźni stawiają twarde warunki i żądania, które one zdecydowanie odrzucają. Kto zabija w finale?

Scenę zabójstwa przesłaniają drzwi. Widzimy tylko mężczyznę zadającego z determinacją kolejne ciosy nożem. Inscenizacja finału? Czy też próba spekta-

klu staje się rzeczywistością filmu? Ginie postać z baletu czy młoda kobieta, dla której starzejący się mężczyzna oszalał z miłości?

Ta dwuznaczność niektórych scen w filmie Saury jest rezultatem nie przeniesienia planu drugiego i trzeciego, lecz wprowadzenia planu czwartego, na którym pojawiają się sceny będące rezultatem pracy wyobraźni Antonia⁵. Po wizycie Carmen w jego mieszkaniu Antonio próbuje sobie wyobrazić, jak powinna ona wyglądać w spektaklu. Pojawia się stereotypowy obraz – mantyla, wachlarz, czerwony kwiat. Antonio sam wyrokuje, że to jest stereotyp, ale decyduje się go wykorzystać, a nawet podkreślić, zaznaczając tym samym dystans wobec tego wyobrażenia. Potem zdajemy sobie sprawę, że sceny z udziałem męża Carmen także należą do planu wyobraźni. Cały film jest pomyślany tak, iż ma go kontrolować spojrzenie Antonia. Tymczasem scena, w której Carmen odwiedza męża w więzieniu, nie mogła się znaleźć w zasięgu jego wzroku. Podobnie scena gry w karty, w której bierze udział mąż Carmen. To scena próby ukazująca w dalszej konsekwencji pojedynek don Josého i męża Carmen, w którym ten ostatni ginie. Mąż rzeczywistej Carmen nie mógł znaleźć się wśród członków zespołu, ale nietrudno uwierzyć, że Antonio, zazdrosny o Carmen, widzi tę scenę w wyobraźni i w ten sposób usuwa rywala.

W *Czarodziejskiej miłości* sam balet de Falli, jak i treść, którą pokrótce przekazuje, zostają wpisane w rozbudowaną ramę fabularną i nowe sceny taneczno-muzyczne. Akcja baletu rozpoczyna się już po śmierci Josého, który pojawiając się jako duch, nie pozwala połączyć się Candelas i Carmelo. Fabuła filmu Saury nie ogranicza się do zmagania z upiorem, lecz rozbudowuje poprzedzające ją zdarzenia. Film zaczyna się prologiem, w którym rodzice małej Candelas i Josego postanawiają już teraz zaręczyć dzieci i w przyszłości połączyć je węzłem małżeńskim. Scenie obławiania umowy przygląda się zazdrosnym, złośliwym wzrokiem Carmelo, towarzysząc zabaw Candelas. Kamera zatrzymuje się na jego twarzy, by kolejnymi przenikaniem doświadczyć obrazu dojrzałego już mężczyzny, którego gra i tańczy Antonio Gades. W kolejnej scenie Carmelo jest świadkiem ślubu Candelas i Josého. Ale tylko panna młoda jest zakochana, José ściga wzrokiem i próbuje flirtować ze swoją dawną ukochaną Lucią. Rozbudowana tanecznie i wokalnie scena ślubu składa się z czterech części: w pierwszej dwie grupy tancerzy niosą nowożeńców przy dźwiękach cygańskiej pieśni, w drugiej Carmelo tańczy flamenco z Candelą, podczas gdy José szuka Lucii, w trzeciej stare kobiety formują krąg i tańczą tradycyjną sevillanas, w ostatniej młode śpiewaczki śpiewają piosenkę *Czego chcesz ode mnie* (echo ironicznych słów Lucii skierowanych do Josého). Kolejną sceną zbiorową jest ceremonia świąteczna w czasie Bożego Narodzenia. Wszyscy prócz oddanej mężowi Candelas wiedzą, że mąż ją zdradza. José nie przestaje zalecać się do Lucii stale otoczonej gromem wielbicieli. Spór o dziewczynę prowokuje bójkę na noże, w której José ginie. Carmelo jest tylko przypadkowym świadkiem zabójstwa, lecz właśnie on zostaje o nie oskarżony i uwięziony. Wraca po czterech latach i próbuje pozyskać miłość Candelas, która żyje samotnie i co noc udaje się na spotkanie z przyzywającym ją duchem męża. Wytrwała oddana miłość Carmela zjednuje mu serce młodej kobiety, ale między kochanków wkracza duch męża. Nie pomagają uroki odczytane przez czarownicę, ciotkę Rosę, która sprzyja zakochanym. To Lucia, dawna ukochana, odwołuje wreszcie Josého od Candelas i młodzi mogą się połączyć.



Czarodziejska miłość, reż. Carlos Saura (1986)

Ogród rozkoszy, reż. Carlos Saura (1970)



Nowy materiał fabularny wymagał też nowego materiału muzycznego. Saura i Gades odwołali się do flamenco i tradycyjnych tańców cygańskich, na przykład część sceny zaślubin tańczy nie zespół Gadesa, lecz zespół cygański z grot Sacromonte w Grenadzie. W tym filmie najsilniej dobitny został związek kultury hiszpańskiej z tradycją flamenco, którą Saura był głęboko zafascynowany. Po trylogii realizował wprawdzie zupełnie inne filmy, ale wrócił do studiów nad tą formą w obu pełnometrażowych filmach dokumentalnych: *Sevillanas* (1992) i *Flamenco* (1995). Są one pozbawione jakiegokolwiek objaśniającego komentarza, Saura ogranicza się do prezentacji rozlicznych wokalnych, instrumentalnych i tanecznych odmian flamenco odsłaniających niesłychane bogactwo kryjących się tu możliwości muzycznych i wykonawczych. W trylogii reżyser nie ogranicza się jednak do czystych form flamenco czy to w postaci autentycznej, ludowej czy wysoce artystycznie przetworzonej. W *Krwawych godach* z oryginalną muzyką Emilio del Diego mamy oprócz flamenco kilka innych stylów choreograficznych, przy czym znamienne jest także wyciszenie muzyki w scenach dramatycznego szczególnego napięcia i ograniczenie się do zastępującego dźwięk kastanietów odgłosu pstrykania palcami.

W *Carmen* jest wprawdzie muzyka Bizeta, ale obok niej także muzyka Paco de Lucii, a muzyka Bizeta pojawia się w charakterystycznym przetworzeniu „zrobiona” na flamenco. Możemy zaobserwować pracę de Lucii w jednej ze scen, gdy próbie towarzyszy oryginalna muzyka Bizeta. Autorzy szybko dochodzą do wniosku, że „tego się nie da zatańczyć” i Paco de Lucía bierze się natychmiast do jej trawestacji – niesie ona ze sobą pewne uproszczenie i wyrazistą rytmizację. Jeśli jest to nadal Bizet, to „czytany” poprzez flamenco.

W *Tangu* Saura próbuje wrócić do formuły, która była źródłem sukcesu trylogii flamenco. Ale bezsporny sukces *Tanga* to przede wszystkim zasługa operatora, Vittorio Storaro, w dalszej kolejności kompozytora – Lalo Schifrina znakomicie aranżującego znane tanga, a dopiero na samym końcu reżysera, który od siebie nie miał nic nowego do powiedzenia. Powtórzył *Carmen*, tyle że w argentyńskiej scenerii i z odwołaniem do tanga w miejsce flamenco. Bohaterem filmu jest reżyser przygotowujący spektakl muzyczny oparty na tangach, materiałem filmu są próby tego spektaklu, którego ostatecznie nie oglądamy na scenie. Spajającą całość osią fabularną są perypetie osobiste reżysera, producenta i dwu gwiazd zespołu – starszej, doświadczonej i znakomitej Laury (w przeszłości towarzyszką życia reżysera) i młodziutkiej, świetnie zapowiadającej się Eleny (kochanki producenta, w której ze wzajemnością zakochuje się reżyser). Jest to wiernie powtórzony schemat fabularny i kompozycyjny *Carmen* z podobnie rozgrywanym wieloplanowym rozkładem scen. By oddać Saurze sprawiedliwość, trzeba jednak wspomnieć, iż autor dodał tu pewne komplikacje narracyjne, których wcześniej w jego filmach nie było i spotęgował niejasność relacji między planami, co odrywa uwagę od wątej fabuły, by ją skoncentrować na procesie twórczym. Zainteresowanie dla tego fenomenu (jako tematu, ale i jako formy autotematyzmu) dawało o sobie znać o wiele wcześniej – bohaterowie filmów Saury to często twórcy, i to twórcy spektakli, ale poprzednio motyw ten nie dominował w takim stopniu jak w *Tangu* i później *Goi*. Bohaterem *Tanga* jest w istocie kamera, której ogromne zbliżenia otwierają i zamykają film, a także pojawiają się w jego trakcie. Tym samym rodzi się sugestia, że wszystko, co

oglądamy, zostało „wyczarowane” przez kamerę i dla kamery, czyli wszystko jest spektaklem i poza spektaklem nie ma nic. Podział na fabułę (czy raczej serię mikrofabul) sceniczną i „życie” jej twórców jest tylko pozorny, ich status jest bowiem identyczny – fikcyjny, odegrany. Zapowiada to już dosyć wyraziście początek filmu, który przedstawia reżysera spektaklu, Mario Suarza. Ma on przed sobą scenariusz dzieła, który będzie realizował. Dzieło to pozornie powstaje na naszych oczach (utarczki z producentami, rozmyślania Maria nad spektaklem, narady ze współpracownikami, próby, poszukiwania), ale *de facto* jest już gotowe, zawarte na kartkach papieru, które ma przed sobą Mario. Saura obnaża w ten sposób jedną z podstawowych technik kina – oto udajemy przed wami, publicznością, że coś dopiero się wydarzy, że to, co rozwija się na ekranie, ma status pełnej niezależności, podczas gdy w istocie już wszystko się stało i dawno zostało przesądzone. My to tylko „odgrywamy” dla dominującego nad całością demonicznego monstrum – kamery. Widzowie jednak szybko zapominają o tym, iż zostali „ostrzeżeni”. Konflikt osobisty zaczyna się od bardzo dramatycznej sceny między Mariem a Laurą, a jej wydźwięk potęguje jeszcze wyobrażona scena spektaklu: Mario zabija Laurę tańczącą tango ze swym partnerem-kochankiem. Zwielokrotnienie planów zostaje tu uzmysłowione fizycznie: na twarz rozmyślającego Maria (w zbliżeniu) nakłada się jego cień świadka sceny tańca, którą oglądamy jako aktualną „rzeczywistość”. Na tym chwycie podwojenia postaci bohatera-narratora oprze później Saura całą strukturę *Goí*.

W *Tangu*, podobnie jak w *Carmen*, oglądamy na przemian sceny „z życia”, „rzeczywiste” próby spektaklu i wyobrażenia Maria. Niekiedy odcinają się one od siebie w sposób bardzo wyrazisty. Na przykład w nocnej scenie w studio, gdy Mario uruchamia maszynę do wytwarzania wiatru, która porusza zwiewnymi strojami na wieszakach, a spomiędzy nich wyłania się wyobrażenie sceniczne – lesbijski taniec ubranej na czarno Laury i Eleny w białej sukni.

Ale właśnie wtedy otrzymujemy kolejny bardzo wyraźny sygnał od autora informujący nas o statusie spektaklu. Do studia przychodzi Elena i oznajmia reżyserowi, że ma pomysł na jego przedstawienie (informacja dla widza – nie jest ono gotowe, Mario wciąż nie ma tego spajającego go pomysłu). Dziewczyna nuci piosenkę o mężczyźnie, który zakochał się w kobiecie dopiero wtedy, gdy ona zdecydowała się go porzucić. W tym momencie przypominamy sobie pierwszą scenę, leżący przed Mariem scenariusz i tę właśnie piosenkę (czyli pomysł rzekomo podsunęty mu przez Elenę, istniał od samego początku). Widz staje wobec oczywistej sprzeczności, aby ją rozwiązać zaczyna snuć domysły i stawiać hipotezy na temat tego, co tu ewentualnie dzieje się „naprawdę”. Tym bardziej że jego wątpliwości na temat możliwości jednoznacznego rozstrzygnięcia, co należy do życia, a co do spektaklu, stale wzrastają. Oto jeden z tancerzy, z którym Mario ćwiczy scenę z nożem, okazuje się nieco później gorylem, który odwozi Elenę do jej kochanka, producenta Ancello Rotty, skądinąd znanego jako niebezpieczny gangster. Gdy Elena go porzuci dla Maria, będzie jej groził. Mamy w pamięci te groźby w finale, który jest próbą generalną pieczołowicie przygotowanej sceny zbiorowej ukazującej przybycie emigrantów w kunsztownym układzie tanecznym. Elena tańczy tu ze swym młodym partnerem. Na widowni siedzi Rotta wraz z innymi producentami. Z boku Mario śledzi wydarzenia na scenie. Nagle pojawia się tam owa dwuznaczna figura tancerza-goryla, co ewi-

dentnie wzbudza powszechny niepokój. Na scenie wydaje się on „odegrany”, należy do fabuły. Ale dlaczego Mario jest zaniepokojony, a Rotta wzburzony? Tancerz ewidentnie ma prawo znajdować się na scenie, gdyby było inaczej, próba zostałaby zerwana. Fabuła sceniczna rozwija się dalej – złowrogi tancerz zabiera Elenę jej partnerowi, a gdy stawia ona opór, wyciąga nóż... Spektakl? Rotta dramatycznie krzyczy *nie!* ale dziewczyna pada na deski sceny, a Mario w pośpiechu biegnie ku niej. W tym momencie jesteśmy przekonani, że Rotta spełnił swoją groźbę, choć w ostatniej chwili próbował odwołać rozkaz. Dopiero po dłuższej chwili Elena otwiera oczy, a Rotta pyta, czy jego krzyk był dostatecznie przekonujący, czy dobrze odegrał swoją rolę. Cały zespół w doskonałej zgodzie i harmonii opuszcza salę. A zatem staje się teraz oczywiste, iż Mario wymyślił nie tylko spektakl, ale i spajającą go fabułę „z życia”, będącą być może fantazją na temat jakichś własnych przeżyć, jak to zwykle bywa z reżyserami będącymi scenarzystami własnych filmów (przypadek Saury).

W tym filmie tanga rozbrzmiewają niemal nieprzerwanie, współgrając z oscylowaniem różnych planów fikcji. Muzyka jest bądź klasyczną „muzyką w kadrze” (scena w restauracji, wiele scen na próbach), rozbrzmiewa ze starych taśm filmowych, w których Mario szuka inspiracji, wreszcie jej źródłem, podobnie jak w przypadku obrazów, jest wyobraźnia Maria.

Autonomiczna wartość muzyczna partytury Schifrina liczy się dla miłośników tanga, a same sposoby wprowadzenia muzyki i posłużenia się nią zapewne nie zasługiwałyby na szczególną uwagę, gdyby nie fakt uwikłania jej w skomplikowane gry narracyjne. Ale raczej ma Konrad Chmielecki utrzymujący, iż *Tango* jest w przeważającej mierze dziełem operatora; jego zdaniem ten film *nie mówi nic szczególnego o „artyście na skraju załamania twórczego”, ale opowiada niemal wszystko o jego twórcy. Twórcy, którego właściwie nie ma, którego symbolem jest poruszająca się bezustannie automatyczna kamera i setki kontrowych źródeł światła. Ten szczególny portret filmowy został więc poświęcony operatorowi, niekwestionowanemu mistrzowi „sztuki światła”. Mario Suarez, który może pod niektórymi względami przypomina Saure, jest tutaj tylko pretekstem, a jego widzenie zostaje od pierwszych scen podporządkowane obecnej w przestrzeni kadru filmowego automatycznej kamerze*⁶.

Strona plastyczna (i koncepcje Vittorio Storaro) dominują też w kolejnym filmie Saury *Goya* (2000), a muzyka jest jej zdecydowanie podporządkowana. Reżyser zachowuje zdublowanego narratora, którym jest stary, 83-letni Goya, żyjący wówczas w Bordeaux i powracający wspomnieniem do czasów, gdy jako już dojrzały mężczyzna ogłuchł i zakochał się w księżnej Cayetanie Alba. Cień starego Goi jest widoczny w tle kadru, podczas gdy jego młodsze *alter ego* podejmuje opowieść. Ale charakterystyczne wcześniej dla Saury rozbudzanie sieci skojarzeń przez muzykę tu zostaje zaniechane – muzyka jest tłem gry plastycznej.

O swojej koncepcji tego filmu opowiedział Saura w wywiadzie dla „Zeuxis”: *Próbowałem znaleźć pewną estetykę z intencją takiego przedstawiania spraw, by sen i rzeczywistość mieszały się tworząc całość. Aby to osiągnąć, posłużyłem się ponownie dekoracjami w postaci ram z półprzezroczystym plastikiem, które zmieniały przestrzeń. Wykorzystałem to rozwiązanie uprzednio w moich filmach muzycznych: „Sevillanas”, „Flamenco” i „Tangu”. Dzięki temu spotykały się różne czasy i przestrzenie*⁷.

Kompozytor, Roque Banos, adaptował w partyturze tematy zaczerpnięte przede wszystkim z kwintetów Luigi Boccheriniego. Między innymi najbardziej znany Menuet gra Rosarito, córka Goi, ale pojawia się także Fandango z op. 37 i Largo z op. 2. Jeśli nie jest to po prostu muzyka w kadrze (lekcja Rosarito, sceny dworskie, scena w oberży, gdzie rozbrzmiewa anonimowa piosenka *Non hay que decicle al primus*), to pojawia się głównie jako akcent wzmacniający inny przekaz, a więc w swej funkcji najbardziej tradycyjnej. Gdy we wspomnieniach Goi powraca obraz księżnej, ponawia on swe żałosne pytanie: *Cayetana, co te bestie ci zrobiły?* (Alba umarła otruta przez swoich wrogów), a wizji tej towarzyszy powtarzająca się muzyka.

Partytura Banosa daje filmowi Saury stylową wysmakowaną oprawę, ale też na tym jej rola się kończy.

Choć w każdym okresie twórczości Saury (debiutował w 1959 roku i realizuje filmy do dziś) proponowane przezeń nawiązania muzyczne dostarczają badaczowi interesującego materiału, nietrudno dostrzec, że najciekawsze z nich znajdziemy w dziełach dekady 1967-1977, w latach, kiedy Saura odnosił największe sukcesy artystyczne.

ALICJA HELMAN

¹ Podsumowuje te sądy John Hopewell w te goż, *Out of the Past. Spanish Film under Franco*, University of Texas Press, Austin 1986.

² Rozmowa z Carlosem Saurą o filmach: *Nakarmić kruki i Elizo, moje życie*, „Film na Świecie” 1978, nr 5. (Rozmowę przeprowadził Enrique Braso dla „Positif” 1977, nr 194).

³ O. y Gasset, *Teoria de Andalucia. Obras completos*, Revista de Occidente, 1961, VI.

⁴ C. Testa, *Italian Cinema and Modern European Literature*, Praeger, Westport, London 2002.

⁵ Hipotezę tę stawia Marvin D'Lugo, por. tegoż, *The Films of Carlos Saura*, The Practice of Seeing, Princenton University Press, Princenton 1991.

⁶ K. Chmielecki, *Tworzenie świata należy rozpocząć od światła. Szkic do portretu Vittorio Storaro na podstawie „Tanga” Carlosa Saury*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 139.

⁷ *Interview with Carlos Saura*, „Zeuxis” 2001, nr 2, s. 55.