Alicja Helman

ORCID: 0000-0002-8266-6038

Uniwersytet Jagielloński

Opera w filmie — opera filmowa

Słowa kluczowe: opera, kino, kompozycja, synteza sztuk

Keywords: opera, film, composition, synthetic art

Problem związku filmu i opery oznacza dla zainteresowanego nim autora postawienie wielu pytań, lecz już nie znalezienie definitywnych na nie odpowiedzi. Podstawowe pytanie: „czy opera filmowa jest gatunkiem muzycznym, czy filmowym?” wiąże się z innym równie ważnym pytaniem: „czy muzykę filmową można traktować jako nowy odrębny gatunek, czy też tylko jako składnik dzieła niepretendujący do jakiegokolwiek autonomii?”. Innymi słowy — czy decydująca jest tu technologia, która przesądza o nowej formie przekazu, czy też możemy mówić o związkach głębszych, bardziej istotnych, pewnym fundamentalnym podobieństwie?

Podjmująca tę problematykę Anna Piotrowska powołuje się na literaturę przedmiotu, w której

można znaleźć liczne wypowiedzi zgodnie potwierdzające, że jak opera, tak i film są tworam heterogenicznymi, które łączą w sobie różne artystyczne formy wypowiedzi. Operę uważa się nadto za medium o znaczeniu krytycznym dla zrozumienia sztuki filmowej — jako antytezę filmu i jednocześnie, paradoksalnie, jego korelat w opisie szeroko pojętej rzeczywistości¹.

Jeśli, rozpatrując to zagadnienie, wyjdziemy od pojęcia spektaklu, od razu narzuca się przeciwstawienie filmu jako sztuki najbardziej realistycznej i najbliższej rzeczywistości i opery jako formy maksymalnie skonwencjonalizowanej, odległej od bezpośrednich sposobów przekazu. Jest to oczywiście daleko idące uproszczenie, niemniej oddaje przekonanie zakorzenione w świadomości potocznej. Jednak dla wywodu, który chciałabym tu poprowadzić, dogodniejszy jest

¹ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 273.

inny punkt wyjścia, dla którego istotny jest wspólny mianownik — heterogeniczny bądź syntetyczny charakter opery i filmu.

Pojmowanie filmu jako sztuki syntetycznej pojawiało się wprawdzie w różnych odmianach i wariantach, lecz dominował wśród nich pogląd lansowany przez Gottfrieda Müllera², w myśl którego łączenie w jednym dziele charakterystycznych cech wszystkich sztuk miało dawać swego rodzaju syntezę. Nie wypadkową czy sumę, lecz całość, w której literackość, muzyczność, filmowość itd. byłyby respektowane na równych prawach. Ojcem tak pojmowanej idei kina byłby Ryszard Wagner ze swoją koncepcją *Gesamtkunstwerk* — artystycznej syntezy, której idei dopatrywał się w starożytnym teatrze greckim. Kompozytor zmierzał w swojej twórczości operowej do uzyskania równowagi między muzyką, dramatem a inscenizacją, przywracając, a raczej kreując na nowo utraconą harmonię. Z punktu widzenia teoretyków filmu właśnie ta sztuka, dysponując nowymi możliwościami łączenia sztuk starszych dzięki technologii dalece przerastającej inscenizację teatralną, najbliższa jest ideału *Gesamtkunstwerk*, sztuki totalnej, osiągającej pełnię dostępnych twórcy środków wyrazu. Ale ewolucja kina jako takiego nie zmierzała bynajmniej w tym kierunku. Film wprawdzie (i to już film niemy) nawiązywał do opery, korzystał z niej na wiele różnych sposobów, lecz filmy, które miałyby realizować ideę *Gesamtkunstwerk*, stanowiły w istocie boczną, rzadko uczęszczaną ścieżkę. Nim w ogóle zaczęły się pojawiać dzieła, którym można byłoby przypisać ten status, więź filmu i opery przejawiała się na wiele różnych sposobów i relacje te (a przynajmniej niektóre z nich) przetrwały do dziś³.

Jak już wielokrotnie relacjonowali historycy myśli filmowej, nawiązywanie w dziejach kina do dziedzictwa innych uznanych sztuk miało za zadanie nobilitować kino, któremu miana sztuki wręcz odmawiano. Wysoki prestiż opery doskonale służył temu celowi. Kilkunasto- czy nawet kilkuminutowe filmy, dla których punkt wyjścia stanowiła wybrana scena danej opery, powstawały już pod koniec XIX wieku. Rozwój kina dźwiękowego przyniósł falę ekranizacji zarówno dzieł teatralnych, jak i operowych przenoszonych wprost z desek sceny. Dopiero znacznie później ten proceder zastąpiono adaptacjami, w których, zachowując integralność opery, poddawano ją „ufilmowaniu” za pomocą rozwiązań głównie inscenizacyjnych, charakterystycznych dla kina. Widz otrzymywał jednocześnie pełnowartościowy spektakl operowy i film wykorzystujący maksimum własnych środków. Wśród rozwiązań preferowanych przez twórców filmowych dominuje naturalna sceneria, podkreślenie elementów dynamicznych zarówno w grze aktorskiej, jak i środkach montażowych, wydobywanie dramatycznych efektów zbliżeń oraz wiele interpunkcyjnych chwytów kinowych. Główne role kreują wybitni śpiewacy obdarzeni warunkami fizycznymi — młodzi i piękni. Konsekwencją

² G. Müller, *Die Dramaturgie des Theaters und des Films*, Würzburg 1942, s. 1–216.

³ Szerzej na ten temat A.G. Piotrowska, *op. cit.*, s. 273–284.

tych realizacji jest szczególnie podwójny efekt. Są to zarazem realistyczne filmy i w pełni umowne spektakle operowe.

Innego rodzaju koncepcją jest wpisanie fragmentów spektakli operowych do dzieł przynależnych ewidentnie do innych gatunków. Na przykład w filmie Bernarda Bertolucciego *Przed rewolucją* (*Prima della Rivoluzione*, Włochy 1964) finał rozegrany zostaje w operze, gdzie wystawiany jest *Makbet* Giuseppe Verdiego. Reżyser podkreśla więc między dramatycznym czy wręcz demonicznym charakterem muzyki a stanem emocjonalnym bohaterów. Fragmentem spektaklu operowego posłużył się także Orson Welles w *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*, USA 1941). Tytułowy bohater, multimilioner, uwikłany swego czasu w skandal obyczajowy, o którym szeroko donosiła prasa, niwecząc polityczne aspiracje Kane'a, nie szczędząc drwin z jego romansu ze „śpiewaczką”, czyni wszystko, aby zlikwidować ów cudzysłów. Zatrudnia najlepszych nauczycieli, buduje wspaniały gmach opery i oczywiście obsadza żonę w głównej roli w operze *Salammbô*. Twórcy nie sięgnęli po operę istniejącą — arię dla Susan Alexander, która ponosi sromotną klęskę, napisał Bernard Herrmann⁴.

Szczególną, nader złożoną rolę odgrywa scena z opery *Trubadur* Verdiego, od której Luchino Visconti zaczyna swój film *Zmysły* (*Il senso*, Włochy 1954). Widz dopiero *ex post*, po obejrzeniu całości, będzie w stanie rozplątać subtelną sieć aluzji rodem z *Trubadura*, które odnoszą się do akcji filmu i bohaterów. Tylko czasami są one proste i bezpośrednie, częściej stanowią grę niejasnych odbić, inwersji i przesunięć. Akcja filmu dzieje się w okresie Risorgimenta, a ów operowy początek — w czasie patriotycznej manifestacji w teatrze La Fenice w Wenecji. Fragment opery, który oglądamy w pierwszej części sceny, gdy zakochani śpiewają o swojej czystej, niczym nie zatrutej miłości, sugeruje inwersję w stosunku do romansu bohaterów, w którym główną rolę odegra oszustwo i manipulacja ze strony mężczyzny, oficera austriackiego Franza Mahlera. W części drugiej sceny, bohater opery, Manrico, decyduje się zaatakować wroga i rzuca wezwanie „Do broni” będące hasłem manifestacji — na salę padają bukietki kwiatów w barwach narodowych i trójkolorowe ulotki, narastają gniewne okrzyki pod adresem austriackich okupantów. Wybór tej właśnie opery nie jest przypadkowy. Nie tylko mówi ona o zrywie wolnościowym, lecz jest autorstwa Verdiego, bożyszcza Włochów. Nazwisko Verdiego to także anagram hasła rojalistów: „Vittorio Emanuele, Re di Italia”. Okrzyki na cześć kompozytora były zarazem hołdem składanym królowi. Pierwsza rozmowa hrabiny Livii z Franzem Mahlerem dotyczy właśnie opery. Bohaterka mówi, że nie lubi, gdy akcja przenosi się poza scenę, a ludzie zaczynają się zachowywać jak bohaterowie melodramatu. Jest to zarazem zapo-

⁴ Opera pod tym tytułem powstała w 1890 roku. Napisał ją na podstawie powieści Gustawa Flauberta Ernest Reyer. W 1992 roku operę pod tym samym tytułem, również według Flauberta, napisał Philippe Fénelon.

wieść konwencji, w której zrealizowany zostanie tragiczny romans, na styku opery i życia, jak to deklarował sam Visconti⁵.

Oczywiście można wskazać wiele przykładów, w których wykorzystanie sceny operowej ma istotne znaczenie dla przebiegu akcji, lecz bardzo często więzi tego rodzaju nie ma, a twórcom chodzi jedynie o efekt *stricte* scenograficzny bądź wskazanie na prestiżowy charakter samego miejsca, albowiem bywanie w operze nobilituje uczestników spektaklu.

Pojęcia opery filmowej czy operowości pojawiały się też w wypadku filmów niemających nic wspólnego z operowym pierwowzorem, które niekoniecznie korzystały z dużej ilości muzyki. Krytycy próbowali w ten sposób określić szczególną manierę obrazowania wydarzeń w tych dziełach, która sprawiała, że na ekranie widzieliśmy nie fotograficzną replikę danej sytuacji, lecz alegorię lub symbol. Co ciekawe, wypowiedzi tego rodzaju pojawiały się przy okazji filmów neorealistycznych. Giuseppe De Santis w *Gorzkim ryżu* (*Riso amaro*, Włochy 1947), dając swoją wizję pracy robotnic na polach ryżowych, zastąpił sytuację realistyczną sytuacją umowną. Ubrał dziewczęta nader malowniczo w słomkowe kapelusze i czarne pończochy, które upodobiły je do baletnic, a wzajemne antagonizmy kazał wyrażać śpiewem. Być może prawdziwe risaie czasem śpiewały przy pracy, lecz z pewnością nie tworzyły dwóch zgranych chórów.

W pewien szczególny sposób więź opery i filmu odcisnęła swoje piętno na kinematografii chińskiej. Chris Berry i Mary Farquhar uznają styl operowy za znamienny wyróżnik twórczości filmowej tego kręgu kulturowego⁶. Opera, która w Chinach rozwijała się od III wieku i miała kilkaset regionalnych odmian, sama w sobie konotuje „chińskość”, chińskie pojmowanie sztuki i przywiązanie do niej. Styl operowy nadal jest najpopularniejszy wśród publiczności chińskiej, a także rozpoznawany jako „chiński” przez publiczność zachodnią.

Sugerujemy — piszą Berry i Farquhar — że ten styl wynika z estetyki operowej, w której choreografia tworzy spektakl. W operze cieni sceny walki są główną atrakcją. Chodzi jednak także o wzruszający moment opowiadania, grę ciał i choreograficzny rytm ruchu i bezruchu. Sceny walki często zawierają w sobie moralne przesłanie filmu, są ucieleśnieniem starcia dobra i zła, walki na śmierć i życie⁷.

Szczytowymi osiągnięciami syntez operowo-filmowych są dzieła Chena Kaige — *Żegnaj, moja konkubino* (*Bawang bieji*, Chiny 1993) i *Mei Lanfang* (Chiny 2008). Oba traktują o słynnych wykonawcach — śpiewakach operowych. W pierwszym wypadku postaci są fikcyjne, w drugim — historyczne⁸. Chen Kaige kilkakrotnie zamieszcza w filmie fragmenty spektaklu, w którym bohaterowie grają role króla i konkubiny. W przepięknych, bogatych kostiumach zachwycają

⁵ Cyt. za: H. Bacon, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge 1998, s. 62.

⁶ C. Berry, M. Farquhar, *China on Screen. Cinema and Nation*, New York 2006.

⁷ *Ibidem*, s. 40.

⁸ Oba filmy analizuję w innym tekście. Zob. A. Helman, *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*, Gdańsk 2012, s. 147–204.

kunsztem swojej gry i sztuki śpiewaczej. Te same role „zagrają” w życiu. Najbardziej dramatyczne wydarzenia z ich życia łączą się z ich wersją sceniczną. Film Chena Kaige nie jest wszelako opowieścią o pięćdziesięciu latach dziejów opery pekińskiej i odpowiadającej im historii Chin. Paralelizmy między tymi dwoma porządkami są wskazywane przez aluzje, napomknienia, sygnały. Historia jest tłem przywoływanym w takim zakresie, który jest nieodzowny, by poinformować nas, jakie przemiany i wydarzenia determinują los bohaterów. Dla przykładu można wskazać scenę — punkt kulminacyjny filmu z czasów Rewolucji Kulturalnej. Czerwona gwardia pędzi przed sobą i rzuca na kolana trupę opery pekińskiej. Jak na ironię wszyscy ubrani są w swoje sceniczne stroje, w pełnym makijażu, z tabliczkami na szyi głoszącymi ich hańbę. Mają wyznać własne i cudze „zbrodnie”, co hunwejbini i sprowokowany tłum kwitują okrzykiem: „Precz z nimi”. Odnosimy wrażenie, że każda z tych dręczonych osób mówi wszystko, czego się od niej oczekuje, byle tylko położyć kres sytuacji nie do wytrzymania. Wszyscy zdradzają wszystkich: przyjaciel zdradza przyjaciela, mąż żonę, artysta artystę, człowiek zdradza sztukę. W równej mierze została zdradzona również opera.

W *Mei Lanfangu* Chen Kaige chciał powtórzyć wielki sukces swojego poprzedniego operowego filmu. W centrum znajduje się opera, bohaterem jest genialny, kultowy śpiewak i aktor, tłem — burzliwa historia Chin. Chen Kaige przedstawia wybrane epizody z życia Mei Lanfanga, które są zarazem wydarzeniami z historii opery pekińskiej. Główny wątek opleciony jest wokół wprowadzonej przez Mei Lanfanga reformy oraz jego współpracy z Qi Rushanem, naukowcem prowadzącym skrupulatne badania w dziedzinie teatru, ekspertem, jeśli chodzi o operę pekińską. Film Chena Kaige nie jest dokumentem, nie koncentruje się zatem wyłącznie na istocie artystycznej rywalizacji Mei z jego mistrzem czy szczegółach współpracy z Qi w tym zakresie. Oglądamy wiele fragmentów spektakli operowych, lecz widz spoza kręgu znawców nie zorientuje się, na czym polegały reformatorskie pomysły bohatera, chyba że zechce o tym poczytać.

Pojęcie opery filmowej jako gatunku pojawiające się w literaturze przedmiotu nie zawsze konsekwentnie wydaje się zasadne w odniesieniu do tych dzieł, które próbowały łączyć środki charakteryzujące operę z tymi, które jednoznacznie rozpoznajemy jako filmowe. W historii kina odnotowujemy tego rodzaju przedsięwzięcia, lecz nie jest to nurt bogaty ilościowo, choć na przykładzie wybranych utworów można się pokusić o wskazanie cech definiujących gatunek.

Historycy filmu odnotowują jako pierwszą operę filmową mogącą *tout court* pretendować do tego miana *Zbójceką symfonię* (*The Robber Symphony*, Wielka Brytania) Friedricha Fehera (kompozytora i reżysera filmowego w jednej osobie), zrealizowaną w 1936 roku przez ekipę międzynarodową. Świadectwa z epoki mówią o filmie przeklętym i zapomnianym, a w relacjach współczesnych — o utworze dziwnym i jedynym w swoim rodzaju. Film zrealizowano w manierze quasi-awangardowej, z udziałem techniki animacji i wykorzystaniem takich chwytów, jak ruch przyspieszony i wsteczny. Dialog ograniczono do minimum, ścieżkę

dźwiękową wypełniała muzyka. Połączenie środków wizualnych i muzycznych w celu opowiedzenia nie-realistycznej historii nasuwało myśl, że mamy do czynienia z fenomenem opery, aczkolwiek współcześni komentatorzy wybierają raczej termin „musical” lub „komedia muzyczna”.

Natomiast wzorcowymi przykładami oper filmowych bezspornie są filmy Sergiusza Eisensteina z muzyką Sergiusza Prokofiewa — *Aleksander Newski* (*Aleksandr Newskij*, ZSRR 1938) i *Iwan Groźny* (*Iwan Groznyj*, ZSRR 1944–1945)⁹. W bogatym i różnorodnym dorobku Prokofiewa dominowały formy sceniczne, takie jak opera, balet, muzyka teatralna. Szczególnie pasjonował go związek muzyki i dramaturgii. Jego poszukiwania w zakresie języka muzycznego miały na celu wyrażanie silnych emocji poprzez środki wyrazu z zakresu melodyki, instrumentacji, harmonii. Doskonała znajomość nowych trendów w muzyce XX wieku wiodła go w stronę wciąż nowych eksperymentalnych poczynąń. Sergiusz Eisenstein znalazł w kinie dźwiękowym szansę eksperymentowania z nowym pojęciem filmowości, zmierzając w stronę syntezy, w której prawa i specyfika każdej sztuki byłyby w pełni respektowane.

Budowa obu filmów wyraźnie wskazuje na sięgnięcie do prawidłowości konstrukcyjnych teatru, opery, dramatu muzycznego. *Aleksander Newski*, konsekwentnie utrzymany w charakterze opery ludowej, został podzielony na dwa naście części z wyraźnym rozgraniczeniem partii muzycznych i dialogowych. Zasada podziału jest typu scenicznego: określa ją zmiana miejsca akcji. Prokofiew nadał każdej scenie całkowicie odrębną, charakterystyczną tylko dla niej oprawę muzyczną, co miało decydujący wpływ na rozczłonkowanie formalne filmu. Budowa typowa dla utworu muzycznego z jego strukturą ABA nie tylko porządkuje konstrukcję scen, lecz wpływa także na ich szeregowanie. Na przykład scena pierwsza ma budowę trzyczęściową: zaczyna się partią muzyczną (wstęp instrumentalny *Ruś pod jarzmem tatarskim*) i muzyką się kończy (Chór — *Pieśń o Aleksandrze Newskim*), pomiędzy nimi mamy dialog Aleksandra z posłami mongolskimi. Podobny porządek znajdujemy w następstwie części: III (*Teutonomie w Pskowie*) jest w całości muzyczna (struktura ABA), IV (*Posłowie z Nowogrodu u Newskiego*) ma charakter dialogowy, V (*Powstańcie, ludzie rosyjscy*) jest ponownie sceną muzyczną. Operowy charakter filmu *Aleksander Newski* wynika także z faktu posłużenia się typowymi formami tego gatunku, takimi jak uwertura, pieśń (aria), partie chóralne.

W *Iwanie Groźnym*, który ma charakter dramatu muzycznego w stylu wagnerowskim, całość dzieła jest opracowana muzycznie, łącznie z partiami dialogowymi. Film, poprzedzony wstępem, składa się z siedmiu części będących odpowiednikami aktów, z których każdy dzieli się na sceny. Zakomponowane muzycznie sceny wiążą się w organiczną całość, chóry i fragmenty orkiestrowe następują

⁹ Szczegółowa analiza obu filmów: A. Helman, *Filmy Eisensteina i Prokofiewa jako nowa forma sztuki syntetycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 2 (38), s. 3–21.

po sobie i łączą się w sposób całkowicie logiczny muzycznie. Charakterystyka muzyczna ma za zadanie wyrazić „niemieckość” i „rosyjskość”. W pierwszym wypadku twórca zdecydował się na mechaniczne rytmy, struktury politonalne, modalizm łacińskiego chorału. „Rosyjskość” została oddana przez diatonikę, wyraziste melodie, lekkość i czystość brzmienia.

Nim Eisenstein zrealizował *Iwana Groźnego*, reżyserował *Walkirię* Ryszarda Wagnera, wystawioną przez Teatr Wielki w Moskwie. Swoje zadanie zarówno w wypadku spektaklu, jak i filmu postrzegał jako realizację syntezy sztuk, stworzenia „wewnętrznej wizualno-dźwiękowej jedności spektaklu”¹⁰. W pracy nad dramatem muzycznym znalazł gotowe rozwiązania dla filmu. Szczególnie w drugiej części filmu zatytułowanej *Spisek bojarów* takie fragmenty, jak orgia oprychników, pochod do kaplicy i zamordowanie Włodzimierza, *Pieśń o bo-brze* mają wyraźnie dramaturgię operową. Mitologizacja postaci na wzór wagnerowski podkreślona jest operowym wystylizowaniem gry aktorskiej. Pociąga to za sobą odrealnienie czasu filmowego. To, co się dzieje między bohaterami, nie rozgrywa się w czasie rzeczywistym. Na tle mistrzowsko zakomponowanej plastycznie scenerii, jak gdyby posłuszni rytmowi kompozycji muzycznej, aktorzy zastygają w hieratycznych pozach, poruszają baletowym krokiem, gdy mówią, posługują się śpiewną melorecytacją.

Kwalifikacja wybranych filmów jako oper filmowych nie jest zazwyczaj bezsporna. Czasem trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć, czy mamy do czynienia z operą zrealizowaną środkami filmowymi, czy z filmem wykorzystującym rozwiązania przynależne operze, czy też z innym jeszcze przypadkiem. W historii filmu *Medium* Gian Carla Menottiego cieszyło się opinią autentycznej opery filmowej, zwłaszcza że twórca był nie tylko autorem libretta i muzyki, lecz także reżyserem filmu, przy którym współpracował filmowiec z kręgu amerykańskiej awangardy, Aleksander Hammid. *Medium* (krótka opera w dwóch aktach) została po raz pierwszy wystawiona w 1946 roku na Columbia University, jej profesjonalne wykonanie odbyło się rok później w Nowym Jorku wraz z drugą operą Menottiego — *Telefon*. W 1951 roku powstała wersja filmowa (*The Medium*, reż. Gian Carlo Menotti, Włochy-USA) jako dzieło niezależne od uprzednich spektakli teatralnych.

Opera została napisana dla sześciu wykonawców: wokalistów, jednego tancerza mima oraz na trzynaście instrumentów: flet, obój, klarnet, fagot, róg, trąbkę, perkusję, fortepian i kwintet smyczkowy. *Medium* było również wznawiane niejednokrotnie jako spektakl telewizyjny, między innymi w Stanach Zjednoczonych i Australii. Treścią libretta jest historia Madame Flory, oszustki podającej się za medium zdolne nawiązać kontakt z duchami nieżyjących dzieci. Wykorzystuje w tym celu własną córkę, nastolatkę Monikę, i przygarniętego sierotę, Toby’ego,

¹⁰ Por. S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, przeł. I. Piotrowska, [w:] *idem, Wybór pism*, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 153–186.

którzy udzielają zjawom swojego głosu. Bez trudu znajduje klientów, których łatwo omamić. Podczas jednego z nocnych seansów Madame Flora sama pada ofiarą własnych tricków, przekonana, że dusi ją upiór. Ogarnięta obsesją, wiecznie pijana, odmawia kolejnym klientom, jej agresja kieruje się przeciw Toby'emu, gdy odkrywa, że młodych łączy wzajemna miłość. W ataku delirium strzela do chłopca w przeświadczeniu, że zabija ducha¹¹. Historię tę opowiedziano z użyciem wyrazistych środków filmowych wywodzących się z poetyki ekspresjonizmu, lecz już przefiltrowanych przez amerykańskie kino *noir*. Film jest czarno-biały, rozegrany na oscylacji światła i cieni, ewokujący duszny, przytłaczający klimat. Muzyka, treść oraz strona wizualna perfekcyjnie z sobą harmonizują.

Im bliżej naszych czasów, tym ostrość podziałów gatunkowych (jeśli w ogóle takowa kiedykolwiek istniała) coraz bardziej się zaciera. Przekraczanie granic staje się nie wyjątkiem, lecz regułą, gatunki mieszają się, krzyżują, wylaniają się nowe fenomeny trudne do jednoznacznego sklasyfikowania. Powszechne staje się też zjawisko multimedialności. Poszczególne media — film, telewizja, wideo, a dołączają do tych strategii też sztuki starsze, przede wszystkim te, które korzystały z formy spektaklu (teatr, balet) — nie ograniczają się do korzystania z technik specyficznych dla siebie, lecz sięgają po arsenał środków mediów sąsiednich. Film włącza w swój obręb telewizję, obrazy generowane cyfrowo, sceny sfotografowane komórką itp. To, co swego czasu określano mianem sztuki syntetycznej, zyskuje dziś nowy wymiar. Oprócz składników wcześniej uczestniczących w syntezie pojawiły się nowe, już nie na zasadzie kolejnego suplementu, lecz takiego współuczestnictwa, które radykalnie przeobraziło oblicze spektaklu. Pojęcie przynależności danego dzieła do określonego gatunku, jego tożsamość medialna stopniowo podlega redukcji w dobie nieustannej wędrówki w przestrzeni medialnej.

Powszechna praktyka, zgodnie z którą kino adaptuje powieści, dramaty sceniczne, opery, nie straciła wprawdzie aktualności, lecz coraz częściej ruch odbywa się też w odwrotnym kierunku. Mamy adaptacje teatralne filmów Rainera Wernera Fassbindera (*Małżeństwo Marii Braun* [*Die Ehe der Maria Braun*], RFN 1979; *Strach żerać duszę* [*Angst essen Seele auf*], RFN 1974), które możemy oglądać w berlińskim Schaubühne¹², a przede wszystkim najbardziej interesujące z naszego punktu widzenia operowe adaptacje takich filmów, jak *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, USA-Kanada 2005) czy *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*, reż. David Lynch, Francja-USA 1997). W odniesieniu do nich, podobnie jak w wypadku *River of Fundament* Matthew

¹¹ Szczegółowe streszczenie *Medium* por. <http://www.imdb.com/title/tt00437794/> (dostęp: 2.04.2017).

¹² *Małżeństwo Marii Braun* w reżyserii Thomasa Ostermeiera miało premierę w 2009 roku, *Strach żerać duszę* (tytuł spektaklu: *Angst essen Deutschland auf*) w reżyserii Patricka Wegenrotha — w 2013. Obie sztuki wystawiane są do dziś.

Barneya (USA 2014), pojawiają się określenia „opera filmowa” bądź „widowisko operowo-filmowe”, lecz także „symfonia filmowa” albo po prostu „film”.

Opera *Brokeback Mountain* powstała jako kolejne, trzecie ogniwo. Na początku było opowiadanie Annie Proulx napisane w 1997 roku, w 2005 roku adaptował je Ang Lee, zachowując tytuł oryginału. Twórca opery, Charles Wuorinen, przyznawał się do inspiracji oryginałem literackim; zwrócił się o zgodę na adaptację do autorki, która spontanicznie zaproponowała, że napisze libretto, co też uczyniła (dodajmy, że nie była scenarzystką filmu). Dwugodzinna opera złożona z dwóch aktów wykonywana jest bez przerwy. Krytyka dopatrywała się (jeśli chodzi o stronę treściową) wpływu filmu Anga Lee z uwagi na stronę wizualną spektaklu¹³. Natomiast jeśli chodzi o stronę muzyczną, Wuorinen potwierdził swoją dotychczasową opinię „nader skomplikowanego modernisty”¹⁴. Sam tak określił swoją koncepcję: „Opera winna sięgać do wielu źródeł kompozycji muzycznej, a nie ograniczać się wyłącznie do jednego modelu; dotyczy to także tego, co nazywa się lirycznym śpiewem”¹⁵. Jego osobisty wybór wielkich oper jest nader rozległy — dzieła Claudia Monteverdiego, niektóre opery Wagnera, *Mojżesz i Aron* Arnolda Schönberga, *Peleas i Melisanda* Claude’a Debussy’ego, *Żywoł rozpustnika* Igora Strawińskiego i oczywiście opery Albana Berga. „Każdy wie, jakie są moje preferencje”¹⁶ — powiedział twórca.

Wuorinen wykorzystał Schönbergowską *Sprechstimme*, scharakteryzował bohaterów w różnych kluczach muzycznych, dodając kolejny, będący muzycznym obrazem gór. Wyrafinowana koncepcja muzyczna pozwoliła mu uniknąć sentymentalizmu, którego nie ustrzegł się film. Opera spotkała się z mieszanym przyjęciem. Krytyka doceniła jej ciężar gatunkowy, lecz utyskiwała, że jest to dzieło, które trudno polubić. Anthony Tommasini napisał, że Wuorinen stworzył skomplikowaną, z temperamentem zorkiestrowaną i często świetną partyturę, która oddaje opresywny charakter sił pokonujących bohaterów, jednak dodał, że złożoność muzyki przesłania dramat¹⁷. Inni formułowali zarzuty w podobny sposób. Polski widz może wyrobić sobie własną opinię, oglądając *Brokeback Mountain* na DVD. Natomiast festiwal Nowe Horyzonty umożliwił w 2016 roku zapoznanie się zarówno z *Zagubioną autostradą* Olgi Neuwirth, jak i *River of Fundament* Matthew Barneya. Oczywiście oba dzieła są nieporównywalne. Jeśli coś je łączy, to radykalny charakter twórczego eksperymentu, w którym granice

¹³ Podstawowe informacje na temat opery por. https://en.wikipedia.org/wiki/Brokeback_Mountain_9opera (dostęp: 3.04.2017).

¹⁴ Por. A. Tommasini, *Operatic Cowboys in Love*, „The New York Times”, 29 stycznia 2014. Tekst dostępny również w Internecie https://www.nytimes.com/2014/01/30/arts/music/lyrical-cowboys-in-love-ou-stage.html?hpw@rref=arts@_r=1 (dostęp: 3.04.2017).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Por. P. Kennicott, *Love in the Western World*, „Opera News” 78, 2014, nr 7, http://www.operanews.com/operw_News_Magazine/2014/1/Features/Love_in_the_Western_World.html (dostęp: 5.05.2017).

¹⁷ Por. przypis 15.

sztuk i mediów zostają przekroczone w wielu kierunkach, dając w efekcie nowy rodzaj spektaklu.

Austriacka kompozytorka Olga Neuirth napisała swoją operę zainspirowaną filmem Davida Lyncha, korzystając ze współpracy Elfriede Jelinek. Nie było to ich pierwsze wspólne przedsięwzięcie, jak też w dorobku Neuirth nie było to pierwsze ani jedyne dzieło o charakterze multimedialnym. Wystarczy przypomnieć wideooperę *The Long Rain* według opowiadania Raya Bradbury’ego (1999/2000) lub *The Outcast — Homage to Herman Melville* (2008–2010) określonej jako teatralna instalacja muzyczna z udziałem wideo. Neuirth studiowała nie tylko kompozycję, lecz także malarstwo i reżyserię filmową. Krytyczka Monika Pasiecznik, komentując w jednym z wywiadów twórczość Neuirth, powiedziała, że muzyka nie ma dziś żadnych granic, przekroczone zostało każde tabu, kompozytorka „fantastycznie sumuje tendencje awangardowe”, a w *Zagubionej autostradzie*

pojawiają się [...] nawiązania do renesansowego motetu, jazzu, kabaretu. W warstwie instrumentalnej słychać natomiast wyraźny wpływ powojennej awangardy: Helmuta Lachenmanna z jego kunsztownymi brzmieniami, a zwłaszcza Pierre’a Bouleza z jego sugestywnie ruchliwymi fakturami, wreszcie Luigiiego Nono [...]¹⁸.

Sama Olga Neuirth tak skomentowała swoje zamierzenia:

Zagubiona autostrada zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Byłam oczarowana tym, że Lynch i Gifford konsekwentnie nadali narracji postać postępującego ciągu zdarzeń. Ta nieemożliwość ucieczki od konkretnej sytuacji, bezlitosna czasowa pętla, która może przyprowadzić o szaleństwo, stanowiła fundamentalne wyzwanie pod względem kompozycji utworu. [...] Ta odmienna optyka [...] skłoniła mnie do refleksji nad tym, jak można by ją przekazać w formie muzycznej. Mamy tu bowiem do czynienia z próbą nadania postaci temu, czego nie można wyrazić. Taka koncepcja jest mi bardzo bliska, gdy zastanawiam się nad naturą muzyki [...]¹⁹.

I dalej:

na początku postanowiłam, że będę musiała połączyć warstwę muzyczną i ścieżkę wideo w jedną całość, co pozwoli mi dokonać interpretacji sławnego filmu przez zastosowanie nowej formuły relacji między dźwiękiem a obrazem. Takie założenie miało również na celu pozbycie się tradycyjnej scenografii, blokującej ruch aktorów w ciągle zmieniającej się przestrzeni audiowizualnej²⁰.

¹⁸ *Nowe Horyzonty: opera „Zagubiona autostrada”. Kim jest kompozytorka Olga Neuirth?* Wywiad z M. Pasiecznik przeprowadziła A.S. Dębowska, 21 lipca 2016, <http://wyborcza.pl/7,75410,20428352,zagubiona-autostrada-we-wroclawiu-kim-jest-jej-kompozytorka.html?disableRedirects=true> (dostęp: 17.04.2018).

¹⁹ Tekst *Refleksje o „Zagubionej autostradzie”, czyli czekając na Godota* udostępniony w przekładzie polskim przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty dostępny jest w internecie, <http://glissando.pl/aktualnosci/refleksje-o-zagubionej-autostradzie-czyli-czekajac-na-godota-emocji-i-bliskosci/> (dostęp: 31.03.2017). Por oryginał O. Neuirth, *Nachgedanken zu „Last Highway”. „Werten auf Godot” der Leidenschaft und Nähe — Eine Versuch — Sonordnung der Vergeblichkeit*, s. 18–22. Materiał dołączony do płyty CD z nagraniem opery, KAIROS 2006.

²⁰ *Ibidem*.

Eksplikując swój zamysł, Neuwirth mówi też o transformacji trzech rodzajów przestrzeni (fizycznej, różnych przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych) w przestrzeń dźwiękową, co podczas spektaklu zapewniają trójwymiarowe projekcje dźwiękowe. Możliwości współczesnej techniki *surround* umożliwiają słuchaczowi kontakt z alternującymi, nakładającymi się warstwami dźwiękowymi. Zamysłem autorki było też konfrontowanie poszczególnych warstw formalnych: obszar sceny kontra projekcja wideo, narracja kontra brak narracji, muzyka na żywo kontra muzyka z nagrań, perspektywa obiektywna przeciwstawiona postzeganiu subiektywnemu²¹.

W zapowiedziach organizatorów polskiej premiery mamy następujące informacje dotyczące samego dzieła oraz jego wykonania.

Podobnie jak David Lynch w swoim głośnym, obrosłym w interpretacje i analizy filmie *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*, 1997), twórcy opery zapraszają do świata, emocje ważniejsze są od klasycznie pojętej fabuły. Klasyczna logika szybko ustępuje narracji rodem z koszmaru sennego, muzyk Fred zamienia się w Pete'a, mechanika samochodowego, brunetka Renee staje się wampem Alice, tożsamości bohaterów przenikają się, a wątki zapętlają, jakby były jedynie wytworem zaburzonego umysłu bohatera. [...] W operowej inscenizacji *Zagubionej autostrady* kluczową rolę odgrywają tworzone na żywo elektroniczne przekształcenia partii solistów, orkiestry oraz sześciu solistów wirtuozów (gitara, saksofon, klawisze, klarnet, puzon, akordeon). Dźwięki elektroniczne transmitowane są poprzez siatkę kilkudziesięciu głośników umiejscowionych na scenie tak, że otaczają słuchaczy, przemieszczają się wśród nich. Postaci płynnie przechodzą między mową, śpiewem i nietypowymi technikami wokalnymi, prowadząc widzów w psychodeliczną podróż w głąb ludzkiej psychiki²².

Z daleko idącym eksperymentem w zakresie sztuki spektaklu mamy do czynienia w przypadku *River of Fundament* Matthew Barneya i Jonathana Beplera. Jest to dzieło monumentalnych rozmiarów, trwające ponad sześć godzin, dla którego inspiracją była powieść Normana Mailera *Starożytne wieczory* zawierająca odwołania do mitologii egipskiej. W zapowiedziach Nowych Horyzontów znajdujemy informacje powtarzające się w niemal wszystkich tekstach na temat tej „opery opowiedzianej językiem filmu”:

Snute przez Barneya historie opierają się porządkującym je próbom opisu. Artysta kreuje wysublimowane niezależne światy, w których scala ze sobą zagmatwanie i klarowność; jawę i sen; wdzięk i potworność. *River of Fundament* to dzieło wymykające się tradycyjnym kategoriom oceny. Przepychem formy przytłacza i obezwładnia widza, jest odrażające i nazbyt ekscentryczne, a jednocześnie uwodzi i wzbudza zachwyty²³.

Opis pióra Mike'a Bellona dla Imdb.com daje przybliżone wyobrażenie o charakterze tego przedsięwzięcia:

Projekt ten został pomyślany jako nietradycyjna opera z serią jednorazowo na żywo zegranych aktów zrealizowanych w amerykańskim pejzażu. Film *River of Fundament* łączy

²¹ *Ibidem*.

²² Por. <http://www.nowehoryzonty.pl/film.do?id=8782> (dostęp: 31.03.2017).

²³ Por. *Matthew Barney: River of Fundament*, <https://www.nowehoryzonty.pl/artikul.do?id=2218> (dostęp: 3.04.2017).

dokumentacje tych trzech aktów ze scenami, które dzieją się w zrekonstruowanym apartamencie Normana Mailera na Brooklyn Heights. Barney i Bepler wyobrazili sobie bohatera książki jako samego Mailera, który trzy razy reinkarnuje w trzech różnych ciałach magicznym sposobem, wstępując w łono swojej żony Hathfertiti. Za każdym razem bohater wylania się z rzeki fekaliów płynącej poniżej jego apartamentu i wkracza w czas jawy. W jego apartamencie goście uczestniczą w stypie, sławiąc Mailera i składając kondolencje wdowie. [...] Paralelna opowieść zastępuje ciało Mailera samochodem i rozpoczyna się w salonie samochodowym w Los Angeles. W 1967 roku Chrysler Crown Imperial umiera i przygotowuje się do ponownych narodzin w 1979 roku jako Pontiac Firebird Trans Am. [...] Auto na koniec przeistacza się w 2001 roku w Ford Crown Victoria²⁴.

Dzieło Barneya i Beplera nie ukazało się na DVD ani CD; można jedynie uzyskać przybliżone wyobrażenie o nim, oglądając trailer na YouTube.

Ten krótki zarys problemów interpretacyjnych związanych z pojęciem opery filmowej w kontekście zagadnień gatunku od momentu narodzin aż do czasów współczesnych nasuwa oczywisty wniosek, że ten klucz wprowadzie rzuca pewne światło na centralne pole badawcze i tereny przyległe, nie pozwala wszelako na zdefiniowanie istoty tego fenomenu. Prowadzi też do hipotezy, że tak często powtarzające się wyznania bezradności wobec współczesnych spektakli multimedialnych, sztuk polisyntetycznych czy nowych form syntezy różnorodnych środków wyrazu wskazują na niedostatek narzędzi, metod i języka opisu, za pomocą których można by interpretować interesujące badaczy zjawiska. Potrzeba wypracowania nowego zasobu leksyki, pojęć i kategorii narzuca się z całą oczywistością, o czym świadczy długa historia badań nad sztuką awangardową, kiedy to próby korzystania z istniejących sposobów analizy interpretacji okazywały się dalece zawodne. Tempo przemian w sztuce współczesnej tak wzrosło, że zmiana paradygmatu badawczego staje się nieodzowna i nagląca.

Bibliografia

Źródła

Brokeback Mountain, 2014, opera Charlesa Wuorinena, libretto Annie Proulx.

Long Rain The, 1999–2000, wideoopera Olgi Neuwirth, libretto na podstawie opowiadań Raya Bradbury’ego.

Makbet, 1847, opera Giuseppe Verdiego, libretto Francesco Maria Piave.

Medium, 1946, opera Gian Carlo Menottiego, libretto *idem*.

Mojżesz i Aron (Moses und Aron), 1932, niedokończona opera Arnolda Schönberga, libretto *idem* za *Księgą Wyjścia*.

Outcast The — Homage to Herman Melville, 2008–2010, instalacja muzyczna Olgi Neuwirth, libretto Barry Gifford i Olgi Neuwirth.

Peleas i Melisanda (Pelléas et Mélisande), 1902, opera Claude’a Debussy’ego, libretto *idem* na podstawie *Peleasa i Melisandy* Maurice’a Maeterlincka.

²⁴ M. Bellon, *River of Fundament* (2014). Plot summary. Por. http://www.imdb.com/title/tt3529612/plotsummary?ref_=tt_or_pl (dostęp: 3.04.2017).

Salammbo, 1890, opera Ernesta Reyera.

Salammbo, 1992–1996, opera Philippe’a Fénelona, libretto Jean-Yves Masson et Philippe Fénelon na podstawie *Salammbo* Gustave’a Flauberta.

Telefon (*The Telephone or L’Amour à trois*), 1947, opera Gian Carla Menottiego, libretto *idem*.

Trubadur, 1853, opera Giuseppe Verdiego, libretto Leone Emanuel Bardare i Salvatore Cammarano.

Walkiria, 1856, opera Ryszarda Wagnera, libretto Ryszard Wagner.

Zagubiona autostrada (*Lost Highway*), 2003, wideoopera Olgi Neuwirth, libretto Elfriede Jelinek i Olga Neuwirth na podstawie filmu *Zagubiona autostrada* (1997, reż. David Lynch).

Żywoć rozpustnika (*The Rake’s Progress*), 1951, opera Igora Strawieńskiego, libretto W.H. Auden, Chester Kallman.

Opracowania

Bacon H., *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Berry C., Mary F., *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York 2006.

Eisenstein S., *Wcielenie mitu*, przeł. I. Piotrowska, [w:] *idem, Wybór pism*, red. R. Dreyer, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.

Helman A., *Filmy Eisensteina i Prokofiewa jako nowa forma sztuki syntetycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 2 (38).

Helman A., *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

Müller G., *Die Dramaturgie des Theaters und des Films*, Konrad Triltsch, Würzburg 1942.

Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2014.

Ryżkin J.J., *K nowoj postanowkie opery „Wojna i mir”*, „Sowietskaja Muzyka” 1958, nr 1.

Wasina-Grossman W.A., *Muzyka k filmu „Iwan Groznyj”*, „Sowietskaja Muzyka” 1958, nr 3.

Źródła internetowe

Bellon M., *River of Fundament* (2014). Plot summary, http://www.imdb.com/title/tt3529612/plotsummary?ref=tt_or_pl.

Brokeback Mountain (opera), [https://en.wikipedia.org/wiki/Brokeback_Mountain_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Brokeback_Mountain_(opera)).

Fox C., *Review: River of Fundament*, 17 lipca 2014, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/review-river-fundament>.

Kennicott P. (2014), *Love in the Western World*, „Opera News”, 1 stycznia 2014, http://www.opera-news.com/operw_News_Magazine/2014/1/Features/Love_in_the_Western_World.html.

Matthew Barney: *River of Fundament*, <https://www.nowehoryzonty.pl/artykuł.do?id=2218>.

The Medium, https://www.imdb.com/title/tt0043794/?ref=fn_al_tt_1.

Neuwirth O., *Refleksje o „Zagubionej autostradzie”*, czyli czekając na Godota emocji i bliskości, przeł. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, <http://glissando.pl/aktualnosci/refleksje-o-zagubionej-autostradzie-czyli-czekajac-na-godota-emocji-i-bliskosci/>.

Opera filmowa: Zagubiona autostrada, <http://www.nowehoryzonty.pl/film.do?id=8782>.

Pasiecznik M., *Nowe Horyzonty: Opera Zagubiona autostrada. Kim jest kompozytorka Olga Neu-wirth?* Wywiad z M. Pasiecznik przeprowadziła A.S. Dębowska, 21 lipca 2016, <http://wyborcza.pl/7,75410,20428352,zagubiona-autostrada-we-wroclawiu-kim-jest-jej-kompozytorka.html?disableRedirects=true>.

Tommasini A., *Operatic Cowboys in Love*, „The New York Times” 24 stycznia 2014, https://www.nytimes.com/2014/01/30/arts/music/lyrical-cowboys-in-love-ou-stage.html?hpw@rref=arts@_r=1.

Filmografia

Aleksander Newski (Aleksandr Newskij), reż. S. Eisenstein, ZSRR 1938.
Gorzki ryż (Riso amaro), reż. G. De Santis, Włochy 1947.
Iwan Groźny (Iwan Groznyj), reż. S. Eisenstein, ZSRR 1944–1945.
Małżeństwo Marii Brown (Die Ehe der Maria Braun), reż. R.W. Fassbinder, RFN 1979.
Medium The, reż. G.C. Menotti, Włochy, USA 1951.
Mei Lanfang, reż. C. Kaige, Chiny 2008.
Obywatel Kane (Citizen Kane), reż. O. Welles, USA 1941.
Przed rewolucją (Prima della Rivoluzione), reż. B. Bertolucci, Włochy 1964.
River of Fundament, reż. M. Barney, USA 2014.
Strach zżerać duszę (Angst essen Seele auf), reż. R.W. Fassbinder, RFN 1974.
Tajemnica Brokeback Mountain (Brokeback Mountain), reż. A. Lee, USA-Kanada 2005.
Zagubiona autostrada (Lost Highway), reż. D. Lynch, Francja-USA 1997.
Zbójcka symfonia (The Robber Symphony), reż. F. Feher, WB 1936.
Zmysły (Il senso), reż. L. Visconti, Włochy 1954.
Żegnaj, moja konkubino (Bawang biej), reż. K. Chen, Chiny 1993.

Opera in film — film opera

Summary

The author discusses possible relationships between cinema and opera. Both of them belong to the realm of synthetic art (*Gesamtkunstwerk*), which has been evolving since the reforms of Richard Wagner, but nowadays has a completely new status. The author claims that cinema incorporates numerous strategies characteristic of opera. Yet proper film opera does not exist as a separate genre, and cinema only occasionally uses opera's compositional patterns.