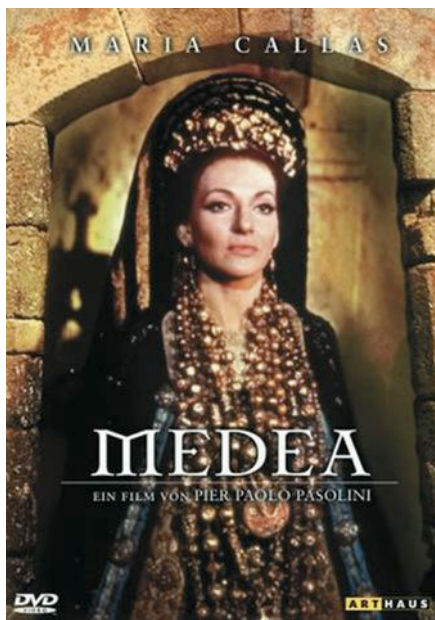


Wielka scena na wielkim ekranie

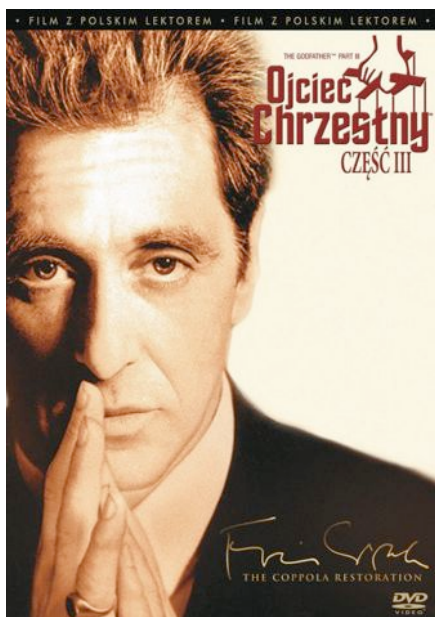
Hanna Milewska



Maria Callas w „Medei”
Pasoliniego – edycja DVD

Niezapomniany Tony Corleone 2
– „Ojciec chrzestny III” – edycja DVD

„Ojciec chrzestny III” – edycja DVD



Opera i film

Mariaż kina i opery trwa, od kiedy wynaleziono kinematograf. Zastanawiające są zwłaszcza początki tych relacji, jako że film niemy nie wydaje się dobrym medium dla sztuki opartej na dźwiękach. Jednak ani realizatorom filmów, ani muzykom to nie przeszkadzało – zwróćmy bowiem uwagę, że projekcjom towarzyszył na ogół akompaniament na żywo – pianista (taper), zespół kameralny, a nawet orkiestra czy muzyka z płyt gramofonowych.

I tak na przykład w 1898 roku w Nowym Jorku nakręcono dwuminutową ekranizację „Córki pułku” Donizettiego. W 1926 w Austrii powstała – jeszcze niema – pełnometrażowa wersja „Kawalera srebrnej róży” Ryszarda Straussa w reżyserii Roberta

Newski” (1938) Sergiusza Eisensteina z muzyką Sergiusza Prokofiewa.

Operowość może dotyczyć relacji pomiędzy muzyką a słowem. „Parasolki z Cherbourg’a” (1964) Jacques’a Demy z muzyką Michela Legranda to sentymentalny musical, ale wszystkie dialogi są w nim śpiewane.

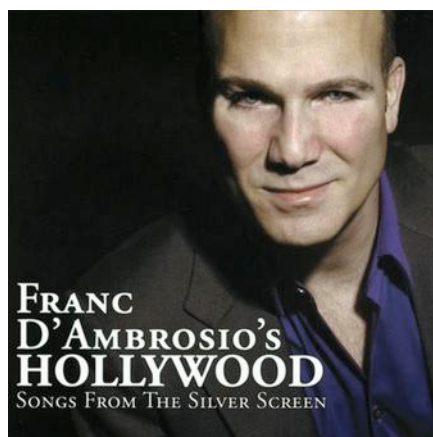
Terminy „opera mydlana” (czyli tasiemcowy serial telewizyjny) czy „końska opera” (konwencjonalny western) nie przynoszą ujmę operze i nie mają z nią nic wspólnego, natomiast pogardliwie określają pretensjonalność danych gatunków ekranowych.

Operowy fragment

Składniki operowego świata, takie jak fragment muzyki, fragment inscenizacji, śpiewacy, libretto, dekoracje czy teatr, jako budynek, mogą się stać częścią rzeczywistości filmu, który nie jest ekranizacją żadnej opery. „Noc w operze” (1935, reż. Sam Wood) to zwariowana komedia, w której bracia Marx dokonują mimowolnej destrukcji dekoracji i wprowadzają totalny chaos w czasie trwającego przedstawienia operowego. W „Personelu” (1975) Krzysztofa Kieślowskiego młodemu krawcowi z teatralnej pracowni kostiumograficznej opera kojarzy się z wielką sztuką i krainą barwnej fantazji, ale kontakt z żywymi artystami przynosi bolesną deziluzję.

Sławni śpiewacy operowi, zaangażowani do filmów nie operowych, wnoszą jakość estetyczną trudną do opisanie – to mieszanka majestatu, niedostępności, sztuczności i wielkiej sztuki. Rzeczywistość ekranowa, zogniskowana wokół nich, przejmuje te cechy. Z taką sublimacją mamy do czynienia w „Don Kichocie” (1933) Geорга Wilhelma Pabsta z rolą Fiodora Szalapina i w „Medei” (1970) Piera Paola Pasoliniego, z wielką kreacją Marii Callas.

Czasem jakaś aria operowa, słuchana przez filmowych bohaterów, lepiej charakteryzuje ich psychikę i nastrój niż potok słów i obrazów. Taką funkcję spełnia aria Madeleine „La mamma morta” z „Andrei Chenier” Umberta Giordana w „Filadelfii” (1993, reż. Jonathan Demme). Jedną z najpiękniejszych scen miłosnych w kinie pol-



Wienego. Kompozytor specjalnie przearanżował partyturę swojej słynnej opery i dyrygował orkiestrą w czasie pokazów w Wiedniu i w Londynie.

Związki opery i filmu mogą zachodzić na różnych poziomach struktury dzieł. Różny też może być stopień ich ścisłości. Istnieje pojęcie „operowości” – analogiczne do kategorii estetycznych, takich jak tragizm czy groteska. Operowość opisuje tu pewien zespół cech filmu, jak: rozmach inscenizacyjny, klasyczna dramaturgia, waga scen zbiorowych i rytm montażu, sprzęgnięty z rytmem podkładu muzycznego zaczerpniętego z twórczości czołowych kompozytorów muzyki poważnej. Arcydziełem filmowej operowości pozostaje „Aleksander



„Obywatel Kane” – lekcja śpiewu

„Obywatel Kane”

– gazetowa kariera Susan Alexander



skim, nota bene scena homoerotyczna, pochodząca z „Pożegnania jesieni” (1990) Mariusza Trelińskiego, ma za tło romanzę Nemorina „Una furtiva lagrima” z „Napoju miłosnego” Donizettiego.

Przez ponad rok Coppola szukał odtwórcy postaci Anthony’ego Corleone w III części „Ojca chrzestnego” (1990). Wybrany aktor (27-letni Franc D’Ambrosio) musiał nie tylko ujmować delikatnością i urokiem, lecz przede wszystkim świetnie zaśpiewać jedną z najbardziej efektownych partii w repertuarze tenorowym – Turiddu w „Rycerskości wieśniaczej” Pietra Mascagniego.

Tony, syn Michaela (Al Pacino), a więc tytułowego ojca chrzestnego, sprzeciwił się woli wszechmocnego mafiosa, porzucił studia prawnicze i postanowił zostać śpiewakiem operowym. Uzyskawszy z czasem upragnioną akceptację ojca, na swój debiut sceniczny w sycylijskim teatrze zaprosił całą rodzinę. Pochodzący z Sycylii ród Corleone, uwikłany w wielopokoleniowy łańcuch wendetty, nie może się czuć bezpiecznie. Chociaż gmach teatru roi się od ochroniarzy

Michaela, podczas spektaklu, w korytarzach i łóżach, dochodzi do serii zabójstw przy użyciu broni palnej, sztyletów i toksycznych ciasteczek. Równocześnie widzimy zaplanowane mordy dokonywane w innych miejscach Włoch, np. głębokie zaśnięcie papieża po wypiciu herbatki uspokajającej. Kontrapunktem dla całej półgodzinnej sekwencji wieńczącej film jest opera Mascagniego, której „highlights” oglądamy w solidnej, barwnej realizacji.

Począwszy od siciliany-uwertury, Franc D’Ambrosio, jak przystało na ucznia Pavarottiego (akademia wokalna w Lukce i prywatne lekcje), śpiewa świetnie, szlachetnym, mocnym głosem o ciepłej barwie. Wrażenie robią też partie choralne. Wydarzenia libretta biegają torem równoległym do rzeczywistości pozaoperowej. Antycy-

„Warszawska premiera” - plakat

Pierwszy Polski Film Muzyczny

„Warszawska Premiera”

Występują aktorzy:

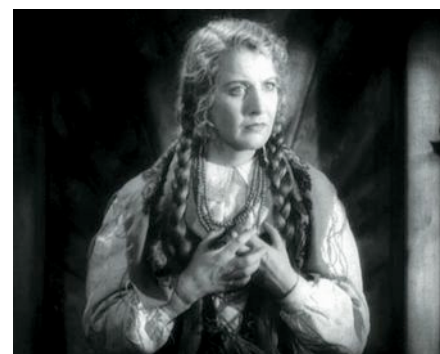
Jan Koecher * Jerzy Duszyński * Barbara Kostrowska * Nina Andryca * Danuta Szaflarska * Janusz Warnecki * Jan Kurnakowicz * Stanisław Żeleński * Gustaw Buzynski * Zdzisław Mrożewski * Tadeusz Cypler * Józef Karbowski * Jan Ciecierski * Kazimierz Opaliński * Ludwik Kempoliński * Krystyna Karbowska * oraz inni

Kierownictwo Realizacji:

Reżyseria: JAN RYBKOWSKI
Zdjęcia: ANDRZEJ ANCUTA
Produkcja: ZYGMUNT SEYNDLER

pują ją lub stanowią dla niej gorzki komentarz. Na scenie błyskają noże, protagoniści zadają sobie ból i śmierć, kipią napiętością, miłość i zdrada idą w parze. Matka szaleje z rozpaczy po śmierci syna. Wielkopiątkowa procesja rozmodlonych wieśniaków niesie figurę Matki Boskiej, a postaci w maskach śmierci zasnuwają krucyfiks całunem. Publiczność jest zachwycona.

Michael rozumie, że dla jego rodu jest to moment przełomowy: od tej chwili, jak mówi, „Słyszac nazwisko Corleone, ludzie będą słyszeć głos” artysty. Rodzina Tony’ego, złożony szczęśliwemu śpiewakowi gratulacje, wychodzi z teatru i tam, na schodach, następuje finał masakry. Kiler, który nie zdołał uycelować do Michaela na widowni, wreszcie wykonuje zadanie. Ale kula przeznaczona dla potężnego mafiosa trafia w jego ukochaną córkę, Mary. Następuje odwrócenie sytuacji z libretta: teraz ojciec lamentuje nad zabita córką. Z jego ust wydobywa się rozdzierający szloch, którego nie słycać, bowiem za podkład dźwiękowy obrazu służy fragment melodyjnego intermezza z „Rycerskości wieśniaczej”. Coppola zastosował chwyt sprawdzony w I części try-



„Halka” 1937 – Lili Zelińska „Halka” 1937 – plakat

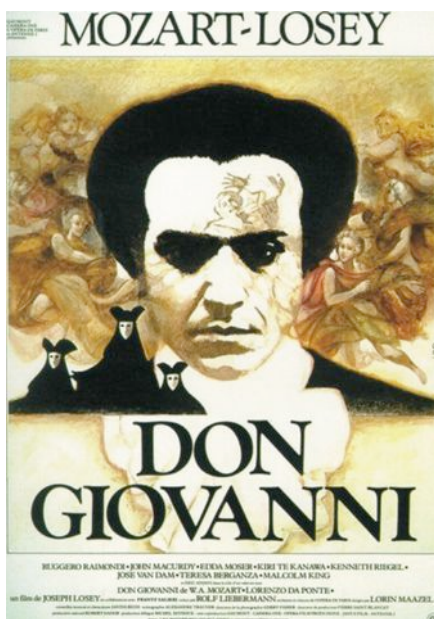
HALKA

pp. niemiernieśmięlnego arcydzieła
ST. MONIUSZKI

Realizacja:
JULIUSZ GARDAN

Kierownictwo artystyczne:
LEON SCHILLER

Dialogi:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ



„Don Giovanni” Loseya - plakat

„Don Giovanni” Loseya
– z prawej Czarny Lokaj

logii, kiedy to sekwencja chrztu była montowana naprzemiennie z ujęciami okrutnych gangsterskich porachunków. W trzeciej i ostatniej części „Ojca chrzestnego” rytuał opery splótł się z rytuałem zbrodni na zlecenie. W finałowej sekwencji, na tle muzyki Mascagniego, wszystkie wątki znajdują zamknięcie. Spektakl operowy ściągnął na ród Corleone zagładę, ale i oczyszczenie. Przyspiesza śmierć Michaela. Uwalnia Tony’ego od klątwy wendetty. Ofiarą krwi Mary symbolicznie odkupuje winy ojca.

O ile Tony Corleone musiał prosić swojego ojca o zgodę na karierę śpiewaka operowego, Susan Alexander musi błagać męża o to, żeby pozwolił jej nie śpiewać. Zanim została drugą żoną magnata prasowego Charlesa Kane’a, sprzedawała nuty. Wyznawała szczerze, że nie ma głosu i tylko matka jest przekonana o jej talencie. Kane uparł się, żeby zrobić z żony artystkę. Opłacił najlepszych nauczycieli i na jej de-

biut zbudował teatr muzyczny w Chicago. Zapewne zamówił też premierowe dzieło – „Salammbò”. Chociaż XIX-wieczna powieść historyczna Flauberta posłużyła za kanwę libretta co najmniej sześciu oper, reżyser „Obywatela Kane’a” (1941), Orson Welles, wykorzystał arię z nieistniejącej opery Bernarda Herrmanna. To pierwsza partytura filmowa tego sławnego kompozytora-oprawcy. Herrmann napisał arię specjalnie w wysokiej, niewygodnej tessiturze, wymagającej od śpiewaczki wagnerowskiego wysiłku. W dodatku wokalne wejście bohaterki zaczyna spektakl. Żadna znana opera nie zaczyna się w taki sposób – trzeba więc było takie dzieło wymyślić i stworzyć.

Oczywiście Susan Alexander nie radzi sobie z trudami partii. Obserwujemy jej rozpaczliwą walkę z emisją głosu i intonacją oraz fatalnie sztywne aktorstwo. Deprymują ją nieustanne wskazówki nauczyciela, udzielane z budki suflera. Reakcje widzów, a na-

ścią wieśniaczą” (1982) oraz „Otellem” – ale znaczenie jego dokonań wiąże się przede wszystkim ze świetną obsadą solistów i wystawną scenografią. Zefirelli, jako reżyser teatralny, był konserwatywny w podejściu do libretta i nie kwapił się do eksperymentów formalnych. Reżyserów filmowych cechuje bardziej kreatywna postawa wobec ekranizacji oper. Bergman w „Czarodziejskim flecie” (1975) zastosował chwyt teatru w filmie. Oto podrzędny teatr wystawia operę Mozarta w zgrzebnych dekoracjach i z dość przeciętnymi głosami. O ile „uboga baśniowość” świata Bergmana, przywołująca skojarzenia z baśniami Andersena, do dziś robi wrażenie, to obsada wokalna raczej odstręcza od częstszego kontaktu z tym filmem.

Nieco inaczej ma się sprawa z „Don Giovannim” (1979), zekranizowanym przez Josepha Loseya w roku 1979. I krytycy, i widzowie, i Losey wraz ze swoją ekipą mieli świadomość, że uczestniczą w niezwykłym przedsięwzięciu. Reżyser wystąpił ze swoistym manifestem: „[...] w żadnym wypadku nie filmujemy przedstawienia scenicznego tej opery. Inaczej mówiąc, szczególnie będzie nas interesowało w tym filmie opowiedzenie historii językiem filmowym, w dekoracjach naturalnych, ale też rygorystyczne podporządkowanie się Da Pontemu i Mozartowi”. „Jesteśmy w trakcie tworzenia nowej formy. Telewizja utrwaliła wiele oper, kilka zarejestrowało również kino. Ale niemal zawsze były to jednak ekranizacje konwencjonalne widowisk operowych, rejestrowane trzema kamerami. [...] podjęliśmy próbę zrobienia czegoś całkowicie różnego: zrobienia prawdziwego filmu, operującego językiem filmowym, rozgrywanego w dekoracjach naturalnych, z ludźmi grającymi realną historię wyrażaną środkami filmowymi i poprzez słowa, a także poprzez muzykę. Oczywiście powtarza się do znudzenia, że opera już ze swej istoty jest czymś sztucznym. Ale to samo można by przecież powiedzieć o wszystkich sztukach. Tworzymy więc nową formę z przeznaczeniem dla mediów, będących obecnie również w trakcie rozwoju”.

Perfekcja techniczna realizacji miała się przełożyć na jakość artystyczną. Co więcej, Losey domagał się perfekcyjnych warunków odbioru filmu – najlepszych projektatorów i najnowocześniejszych głośników. Dążenie do ideału w każdym aspekcie to cel utopijny, ale można się do niego zbliżyć. I to się udało. Długie ujęcia i rytm ruchów kamery podporządkowano rytmowi muzyki. Gamę kolorystyczną wzorowano na malowidłach Massaccia i Giorgionego. Naturalne wnętrza pałacowe (architektura Palladia) i krajobrazy znaleziono w miejscowości Vicenza. Losey chciał osiągnąć efekt „realnej nierzeczywistości”. Uchwycić

wet pracowników technicznych teatru, są nieprzychylni, ale recenzenci gazet należących do Kane’a płodzą entuzjastyczne recenzje. Susan zarzuca mężowi: „Nie wiesz, jak to jest, kiedy publiczność nie może na ciebie patrzeć”. Dopiero próba samobójcza i załamanie nerwowe uwalniają kobietę od tortury występów. Odchodzi od męża i pograża się w alkoholizmie. Ale przecież nie operę należy winić za życiową tragedię bohaterki. Aria Salammbò jest bardzo trudna, lecz wspinała. Ze świata ekranowej fikcji weszła na prawdziwe sceny koncertowe. Stanowi wyzwanie dla śpiewaczek. Chyba najpiękniejszego nagrania dokonała Kiri Te Kanawa.

Ekranizacja par excellence

W historii kina ma swoje miejsce kilka ekranizacji oper. Franco Zefirelli zapisał się „Traviatą” (1982), „Pajacami” i „Rycersko-

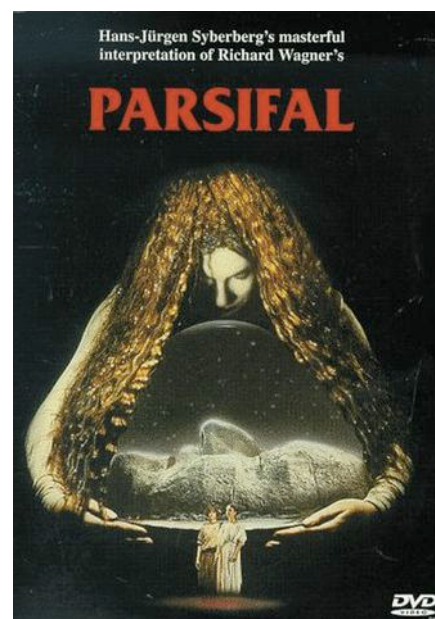
atmosferę nadciągającej katastrofy. Uważał, że „spojrzenie kamery jest bardziej przenikliwie, bardziej bezlitosne i w pewnym sensie chłodniejsze niż spojrzenie publiczności w teatrze operowym [...]”. Punkt widzenia reżysera reprezentowała niema postać wymyślona przez scenografa i wmontowana w libretto – Czarny Lokaj, w domyśle – niesłubny syn Don Giovanniego.

O aktorstwie w swoim filmie Losey wypowiadał się następująco: „Gra powinna być podporządkowana muzyce, powinna być szczerą, eliminującą do minimum konwencję, konwencjonalne gesty”. To też się udało. Fantastyczni śpiewacy (w partii tytułowej – Ruggiero Raimondi) sprawdzili się jako aktorzy. Ale ich powierzchowność dzisiejszy widz odbiera jako coś niewiarygodnego. To zgrzyt w perfekcyjnej Loseyowskiej rzeczywistości. Zerlina (Teresa Berganza), Masetto (Malcolm King), Don Ottavio (Kenneth Riegel) czy Donna Anna (Edda Moser) wyglądają po prostu staro, co najmniej o pokolenie za staro wobec wniosków, które można wyciągnąć z libretta i wobec współczesnych wyobrażeń. Możliwe, że takie decyzje obsadowe były konsekwencją motta – cytatu z Gramsciego, umieszczonego przez Loseya na początku filmu: „Stare umiera, a nowe nie może ujrzeć światła dziennego. W tym okresie bezkrólewia pojawia się wielka różnorodność symptomów chorobowych”.

Wielce oryginalny i świeży wkład w problematykę ekranizacji operowych wniósł niemiecki reżyser Hans Jürgen Syberberg „Parsifalem” (1982). Początkowo chciał nakręcić film o Wagnerze, ale uznał, że ostatnia opera kompozytora mówi o nim najwięcej. Poprzez autorskie odczytanie „Parsifala” Syberberg chciał wyrazić sumę swoich poglądów na historię Niemiec w ciągu stulecia od powstania opery. Potraktował ekranizację jako Gesamtkunstwerk, a więc praktycznie zastosował fundamentalne pojęcie estetyki Wagnera. Wprowadził cechy epickiego teatru Brechta, sporządził kolaż z wizerunków postaci i miejsc historycznych, dzieł architektury, obrazów i rzeźb. Zastosował symboliczne skrótory myślowe, łatwe do rozszyfrowania zwłaszcza przez rodaków. Cała rzeczywistość ekranowa została wykreowana w studiu. Ogrom nagromadzonych elementów, właściwie – rupiecarnia artefaktów i idei, tworzy zaskakująco spójną całość. Sztuczność jest wręcz eksponowana: rozsuwana góra Monsalvat w kształcie wielkiej maski pośmiertnej Wagnera z papier-mache, marionetki, gipsowe popiersia, slajdy, papierowe kwiaty etc. Nagrania partytury dla filmu dokonano pod batutą Armina Jordana. Muzyka Wagnera nie podlega ingerencji. Mimo że tylko dwoje aktorów śpiewa własne role (Robert Lloyd jako Gurnemanz

i Aage Haugland jako Klingsor), playback wszystkich partii jest zrealizowany świetnie. Postać Parsifala, odczytana hermafrodytycznie, jest odtwarzana najpierw przez chłopca, potem – przez kobietę. Syberberg stworzył fascynujący „filmoperosej”.

Opera nie cieszy się zbyt dużym zainteresowaniem polskich filmowców. Mariusz Treliński od kilku lat nosi się z zamiarem adaptacji Mozartowskiego „Don Giovanniego”, ale projekt nie wyszedł na razie poza sferę marzeń. W 1951 Jan Rybkowski nakręcił „Warszawską premierę” – opowieść o okolicznościach pierwszego wystawienia „Halki” Moniuszki w Warszawie, w 1858 roku. Sceny z przebiegu prób i przedstawienia służyły jako ilustracja socrealistycznej tezy o wyższości kultury ludu nad artystowskimi salonami. Natomiast przed wojną „Halka” miała aż trzy ekranizacje: w 1913 (oczywiście wersja niema), 1930 (wersja niema, udźwiękowiona w 1932



„Parsifal” Syberberga - plakat



„Parsifal” Syberberga

roku) i w 1937 (reż. Józef Gardan). Ten ostatni film, pieczołowicie odrestaurowany, wart jest poznania. Kierownictwo muzyczne powierzono Romanowi Palestromi i Feliksowi Rybickiemu, którzy dokonali znacznych skrótów w partyturze. „Zaoszczędzony” w ten sposób czas zapełniono dialogami, napisanymi przez Jarosława Iwaszkiewicza. Owe drętwe, suche dialogi to zapewne najslabszy punkt tej realizacji. Strona muzyczna prezentuje się atrakcyjnie, a śpiew i taniec wypadają naturalnie. Partię Halki zaśpiewała znakomita Ewa Bandrowska-Turska (lat 43), ale na ekranie widzimy Lili Ziełińską (lat 26). Rolę Jontka gra i śpiewa Ladis, czyli Władysław Kiepusza (brat Jana), a Janusza – Witold Zacharewicz.

Atutem tej ekranizacji jest wyjście w plener, pokazanie tatrzańskie przyrody i, choć w ograniczonym stopniu, folkloru.

Nowy wymiar obecności opery na wielkim ekranie stwarzają transmisje „Live HD”. Ale to osobny temat. ■

Czytelnikom zainteresowanym pogłębieniem wiedzy polecam dwie publikacje:

Marcia J. Citron: „Opera on Screen” (2000; ISBN: 9780300081589) oraz Ken Wlaschin: „Encyclopedia of Opera on Screen” (2004; ISBN: 9780300102635).