

Luchino Viscontiego *soirée à l'Opéra* (Zmysły, 1954)

1.

Akcję dwudziestego pierwszego rozdziału debiutanckiej powieści Stendhala *Armancja* (1827) otwiera scena rozgrywająca się w jednej z łóż paryskiego Théâtre-Italien podczas przedstawienia operowego Gioacchina Rossiniego z Giudittą Pastą w głównej obsadzie. Jak dowiadujemy się od narratora, „grano właśnie drugi akt *Otella*, gdy mały człowieczek sprzedający *libretti* operowe i reklamujący je nosowym głosem”¹ przerwał Oktawowi de Malivert i pani d'Aumale nazbyt głośno prowadzoną rozmowę, przynosząc bilecik z zaczepnym upomnieniem, w którym urażony adorator, markiz de Crêveroche, dawał wyraz swemu oburzeniu, uchybiał godności niechętnej damy i tym samym pośrednio wyzywał rywala na pojedynek. Z samego utworu Stendhala nie dowiadujemy się o tym, co aktualnie dzieje się na scenie teatru. Przyjąwszy jednak, że przeciętny czytelnik powieści dobrze znał przebieg wydarzeń w operze Rossiniego – niezwykle popularnej, choć w istocie mało szekspirowskiej² – wydaje się prawdopodobne, że intencją autora było nienachalne zarysowanie fabularnego związku między tercetem Otello–Desdemona–Rodrygo a powieściową konstelacją postaci, co zresztą

¹ Stendhal, *Armancja*, przeł. i przypisami opatrzył R. Kolonicki, posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1957, s. 166.

² Zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013, s. 135.

w pełni odpowiadało praktyce narracyjnej charakterystycznej dla twórczości z gatunku *soirée à l'Opéra*, datowanej na pierwszą połowę XIX w.³ Mówiąc konkretniej, zabieg kompozycyjny polega tu na zwierciadlanym ułożeniu epizodów w taki sposób, by późniejszy pojedynek między Oktawem a markizem de Crêveroche uzyskiwał swoją zapowiedź w umieszczonym w połowie II aktu opery Rossiniego pojedynku Otella z Rodygiem – pojedynku, o którym nie mówi się w powieści wprost. Jak twierdzi Cormac Newark, Stendhalowska scena prowokacji w operze to rzadki w twórczości francuskiego pisarza przypadek antycypującego nawiązania muzyczno-teatralnego w obrębie fikcji literackiej⁴, a przy tym rozwiązanie podobne do tego, które niecałe dwadzieścia lat później – zgodnie z tradycją literacką, którą około roku 1845 dobrze już znano⁵ – zastosował Aleksander Dumas, inscenizując w przerwie między aktami innej opery Rossiniego, *Wilhelma Tella*, scenę wyzywania na pojedynek hrabiego Monte Christo przez młodego Alberta de Morcerf⁶. „Uważam (...), żeś rzucił mi pan rękawiczkę, a odeślę ci ją owinąwszy w nią kulę” – mówi hrabia „ze straszliwą groźbą” w głosie⁷, przerywając na moment gorączkową akcję honorową przez zwrócenie uwagi na śpiewaka intonującego „O Matyldo! Bóstwo mojej duszy...”⁸. Tę bogatą literacką tradycję „porachunków” w operze, do której najplodniejszych przedstawicieli należy Honoré de Balzac⁹, wskrzesza w ekspozycyjnej części filmu *Zmysły* (1954) Luchino Visconti.

Główni bohaterowie tego dzieła – hrabina Livia Serpieri i porucznik Franz Mahler – wywołani zostają przez reżysera na sposób muzyczny już w pierwszej sekundzie filmu. Jeszcze zanim pojawi się otwierający obraz przedstawiający surowe zamkowe wnętrza, słyszymy nadzwyczaj długo wybrzmiewający akord Ges-dur, będący pierwotnie zwieńczeniem arii Manrica „Ah sì, ben mio” z trzeciej części *Trubadura* Giuseppe Verdiego (1852). W tym miejscu akcji operowej kochankowie są wreszcie razem po niebezpiecznej próbie wydostania Leonory z rąk hrabiego di Luny. Czekają w sali przy kaplicy zamkowej, gdy dociera do nich wiadomość o przygotowywanym porannym ataku na zamek, którą Leonora odczytuje jako zły omen przedślubny. Scena jest mroczna. Jak w poprzednich epizodach, tak i tutaj ciemna przeszłość kładzie się cieniem na szczęściu dwojga bohaterów. W swej arii, przesyconej nadzieją na zwycięstwo miłości nawet w chwili śmierci na polu walki, Manrico czyni wstęp do krótkiego miłosnego duetu – jedyne momentu niczym niezmałconej zmysłowej harmonii pragnień i jedyne osiagającego pełną terazniejszość, wyrwywającego się spod wszechobecnego w dziele Verdiego naporu minionego¹⁰. Numer zostaje raptownie przerwany alarmującą infor-

³ C. Newark, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge 2011, s. 111.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 43.

⁶ Na temat zaburzonej chronologii cytowania dzieła Rossiniego i problemów z jednoznaczną identyfikacją przywoływanej przez Dumasa arii w wykonaniu słynnego tenora Gilberta-Louisa Duprez zob. C. Newark, *op. cit.*, s. 46-48.

⁷ A. Dumas, *Hrabia Monte Christo*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1988⁷, s. 807-808.

⁸ *Ibidem*, s. 808.

⁹ C. Newark, *op. cit.*, s. 43.

¹⁰ H.-J. Wagner, *Il Trovatore*, w: *Verdi-Handbuch*, red. A. Gerhard, U. Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Kassel 2001, s. 401.

macją Ruiza o ujęciu i skazaniu na śmierć rzekomej matki Manrica, Azuceny, tak więc sytuacja – w myśl właściwej Verdiemu estetyki *varietà*¹¹ – zmienia się diametralnie:

Leonora e Manrico

L'onda de' suoni mistici
pura discende al cor!
Vieni; ci schiude il tempio
gioie di casto amor!

Ruiz

Manrico?

Manrico

Che?

Ruiz

La zingara,
vieni... tra ceppi mira...

Manrico

Oh dio!

Ruiz

Per man de' barbari
accesa è già la pira!

Manrico

Oh ciel! Mie membra oscillano...
nube mi copre il ciglio!...

Leonora

Tu fremi!...

Manrico

E il deggio! Sappilo...
io son...

Leonora

Chi mai?

Manrico

Suo figlio!

Leonora

Ah!

Manrico

Ah! vili...il rio spettacolo
quasi il respir m'invola!...
Raduna i nostri, affrettati,
Ruiz... va'... torna... vola...

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!
Era già figlio prima d'amarti...
non può frenarmi il tuo martir!
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!¹²

Leonora e Manrico

Fala mistycznych dźwięków
czysto opada na serce!
Pójdź; świątynia otwiera przed nami
radości dziewiczej miłości!

Ruiz

Manrico?

Manrico

Cóż?

Ruiz

Cyganka,
chodź... widziałem ją w łańcuchach...

Manrico

O Boże!

Ruiz

Okrutne ręce
wznoszą już stos!

Manrico

Nieba! Moje członki drżą...
Chmury przesłoniły me oczy!

Leonora

Ty drżysz!...

Manrico

Nie bez racji! Wiedz, że...
jestem...

Leonora

Kim?

Manrico

Jej synem!

Leonora

Ach!

Manrico

Ach! Nikczemni... ten straszny spektakl
niemal odbiera mi oddech!...
Zbierzmy naszych, pośpieszcie się,
Ruiz...idź... wracaj... pędź...

Okropny ogień tego stosu
trawi wszystkie me członki, rozpala mnie!
Łajdacy, ugaście go, albo za chwilę
ugaszę go waszą krwią!
Byłem jej synem, zanim cię pokochałem...
Twoje cierpienie nie może mnie zatrzymać!
Nieszczęsna matko, śpiesz na ratunek,
lub przynajmniej śpiesz umrzeć z tobą.

W ogólnym planie kompozycyjnym dzieła Verdięgo epizod ten odpowiada zakończeniu pierwszej sceny drugiej części opery, w której Manrico gwałtownie żegna się z Azuce-

¹¹ *Ibidem*, s. 400-401.

¹² S. Cammarano, *Il Trovatore. Dramma in quattro parti*, cz. III, sc. 6, s. 27-28. Cyt. za: www.librettidopera.it/zpdf/trovatore.pdf (19.07.2014). Wszystkie przekłady – jeśli nie zaznaczono inaczej – są przekładami autorskimi.

ną, śpiesząc na ratunek Leonorze i zarzekając się, że nie tylko prośby matki, lecz nawet niebo i ziemia nie powstrzymają go przed powziętą decyzją. We fragmencie z końca trzeciej części opery, cytowanym przez Viscontiego na początku filmu, punkt ciężkości przenosi się na uczucie syna względem matki, a w roli kobiety ustępującej przed wyższym dobrem występuje teraz Leonora. Visconti i Robert Krasker¹³ reżyserują tę scenę, stosując nieznaczny najazd kamerą, przenoszący spokojnie punkt obserwacji spoza ramy w głąb operowego obrazu, w którego tle wybucha płomień palącego się stosu. Wraz z pełnym impetu „Di quella pira” i szybkim ruchem kamery akompaniującym wkroczeniu tenora (w tej roli baryton Giulio Fioravanti¹⁴) – niejako „wyrzucającym” widza w wystawną przestrzeń teatru La Fenice – rozpoczyna się czysto wizualna hierarchiczna prezentacja zgromadzonej publiczności, nierozdzielnie związana z wymową i napięciem muzycznej frazy *Marrica*. Akcja filmu rozgrywa się w roku 1866, w późnej fazie włoskich wojen niepodległościowych, toteż teatralny parter i łoża arystokratów, oprócz samych Włochów, zajmują austriaccy żołnierze różnej rangi¹⁵. Kamera panoramuje spiralnie ku górze, najpierw w lewo, później w prawo, dzieląc anonimowy tłum na frakcję zdrajców i patriotów. Dosłownie przytrzymując ruchliwość obrazu na najwyższej nucie śpiewaka i mocnym cięciem montażowym przerzucając łuk między przestrzenią sceny a przestrzenią widowni, Visconti przeobraża wzniosłą apostrofę do matki („o teco almeno corro a morir”) w apostrofę do weneccjan stłoczonych na galerii, którzy odpowiedzą chwilę później gładem trójkolorowych bukietów i ulotek oraz okrzykami „Viva La Marmora! Viva Italia!”¹⁶.

¹³ Podczas realizacji dzieła Visconti pracował kolejno z operatorami filmowymi Aldo Graziatim i Robertem Kraskerem (zaangażowanym po śmierci Graziatiego) oraz z Giuseppe Rotunno, operatorem kamery. Krasker nakręcił między innymi całą sekwencję w teatrze La Fenice. Zob. G. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, London 2003³, s. 72. Jak podaje Falk Schwarz (*idem*, *Farbige Schatten – Der Kameramann Robert Krasker*, Marburg 2012, s. 126), Visconti jeszcze w czasie pracy z Graziatim na planie w Weronie komunikował się z Kraskerem (zaangażowanym w tym samym mieście przy realizacji filmu *Romeo i Julia* Renato Castellaniego) w kwestii oświetlenia sceny wyłącznie przy użyciu świec. Urzekły go u wcześniejszego operatora Davida Leana i Carola Reeda „rozeznanie w sprawach technicznych i umiejętność wczuwania się w koncepcje” (*ibidem*). Krasker znacząco różnił się od Graziatiego w sposobie operowania światłem (*ibidem*, s. 129–130), co do tego stopnia odpowiadało Viscontiemu, że zamierzał mu powierzyć pracę przy swoim kolejnym filmie, *Białe noce* (*ibidem*, s. 130).

¹⁴ Odtworzone w filmie wykonanie partii *Marrica* pochodzi z nagrania płytowego tenora Gino Penno. Zob. F. Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca 1994, s. 26.

¹⁵ Miejsca na parterze były najtańsze i cieszyły się popularnością wśród żołnierzy ze względu na bliskość występujących na scenie aktorek. Zob. J. Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Portland 1991, s. 59. Cyt. za: D. Crisp, R. Hillman, *Verdi in Post-war Italian Cinema*, w: *Between Opera and Cinema*, red. J. Joe, R. Theresa, New York–London 2002, s. 160.

¹⁶ Jak twierdzi George Martin (*idem*, *Aspects of Verdi*, New York 1988, s. 283), cabaletta *Marrica*, wywołując skojarzenia z matką-ojczyzną, prowokowała gwałtowne reakcje publiczności w okresie Risorgimenta. Cyt. za: D. Crisp, R. Hillman, *op. cit.*, s. 160. Filmowa scena może przywołać na myśl parmeńskie przedstawienie *Łucji z Lammermoor* z roku 1837 z zielono-biało-czerwonymi kostiumami chórzystów, które wycofano w wyniku interwencji cenzury. Zob. J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge 1984, s. 94. Cyt. za: M. Grempler, *Die Rolle der Politik*, w: *Verdi-Handbuch*, *op. cit.*, s. 86.

Wyrażony ognistą cabalettą zryw Manrica i wieńczące go słowa „all'armi! all'armi!”, zinstrumentalizowane jako sygnał do rozpoczęcia patriotycznej manifestacji, zwykle się interpretować w kontekście politycznego i muzycznego zaangażowania Giuseppe Verdiego w sprawę zjednoczenia Włoch¹⁷, a także w nawiązaniu do przypuszczalnego patriotycznego oddziaływania „chórów wolnościowych” w rodzaju „Va pensiero, sull'ali dorate” z opery *Nabucco* (1842) i poświęconego przynajmniej od roku 1859 wykorzystywania nazwiska Verdiego jako sloganu prokrólewskiej propagandy na rzecz zjednoczenia kraju pod berłem Victora Emanuela („Viva V.E.R.D.I.”)¹⁸. Jak twierdzi Martina Grempler, nie tylko w odniesieniu do wczesnego okresu twórczości kompozytora sprzed walk zjednoczeniowych przełomu lat 1859/1860, lecz także w odniesieniu do dzieł z późnego wieku XIX brakuje wyraźnych świadectw dokumentujących wyjątkowe miejsce Verdiego jako „Maestro della Rivoluzione italiana”¹⁹, podobnych do tych, którymi dysponują badacze twórczości Rossiniego²⁰.

Najnowsze badania pokazują, że jeszcze w ostatnich fazach włoskiego zjednoczenia, między rokiem 1859 a 1861, nie *Nabucodonosor* czy *La battaglia di Legnano* Verdiego służyły regularnie do podkreślania wagi uczuć patriotycznych w okazjonalnych przedstawieniach, lecz *Norma* Belliniego (1831)²¹.

Anselm Gerhard, ustosunkowując się do głosu autorów takich, jak Birgit Pauls i Roger Parker²², dokonujących rewizji mitycznego obrazu Verdiego jako „vate del risorgimento” i przesuwających fenomen politycznego oddziaływania wczesnych dzieł

¹⁷ Chodzi tutaj o twórczość Verdiego z lat czterdziestych (*Nabucodonosor*, 1842; *I Lombardi alla prima crociata*, 1843; *Ernani*, 1844; *Attila*, 1846) oraz późniejsze bezpośrednio zaangażowanie kompozytora jako reprezentanta Bussetto na zgromadzeniu prowincji parmeńskich (1859) i jako deputowanego do pierwszego włoskiego parlamentu (1861-1865).

¹⁸ Zob. M. Sawall, „*Der gesungene Krieg kostet auch kein Blut*” – Verdi, Bellini und Patriotismus in der Oper in der Epoche des Risorgimento aus Sicht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung”, „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben” 2000, nr 93, s. 145-165. Cyt. za: M. Grempler, *op. cit.*, s. 93. Z roku 1959 pochodzi również alegoryczny medalion z wizerunkiem Giuseppe Verdiego otoczonego wieńcem laurowym, zapożyczony z obrazu Domenica Morellego. Przedruk ilustracji przedstawiającej medalion w: *Il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, a cura di D. Meccoli, testi di G. Calendoli, G. Cincotti, Roma 1962, s. 110. Obraz Morellego dostępny w wersji cyfrowej w zbiorach Archivi della Musica: www.musica.san.beniculturali.it (19.07.2014).

¹⁹ P. Mascagni, *In morte di Giuseppe Verdi*, „Rivista d'Italia” 1901, nr 4, s. 262. Cyt. za: A. Gerhard, *Verdi-Bilder*, w: *Verdi-Handbuch*, *op. cit.*, s. 17.

²⁰ *Ibidem*, s. 93.

²¹ M. Sawall, *op. cit.*, s. 145-165. Cyt. za: A. Gerhard, „*Von der politischen Bedeutung der Oper*”. *Politische Untertöne in der französischen und italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, w: „Studi Pucciniani” 2000, nr 2, s. 34.

²² B. Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin 1996; R. Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*”: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma 1997. Też o „retrospektywnej mitologizacji” prezentuje także Mary Ann Smart w artykule *Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento*, w: *The Cambridge Companion to Verdi*, red. S.L. Balthazar, Cambridge 2004, s. 29-45.

Verdiego w obszar „retrospektywnej mitologizacji”, skłaniał się ku wyjaśnieniu sytuacji niedostateczności materiałów źródłowych skutkami działania cenzury, zmuszającej do „unikania jednoznacznych ocen i przyporządkowań politycznych”²³. Mimo faktycznej nierozstrzygalności tej kwestii na obecnym etapie badań, Gerhard zdecydowanie odparł jednak tezę, jakoby postrzeganie Verdiego jako czołowej postaci włoskiego Risorgimento było efektem mitologizującego rzutowania wstecz, przybierającego konkretny kształt około roku 1875²⁴.

Interesującego przykładu korygującego ostrą tezę o braku dowodów na polityczną recepcję opery włoskiej przed rokiem 1848 dostarcza ponownie literatura pierwszej połowy XIX w., a w szczególności opublikowane w Paryżu w roku 1839 „weneckie” opowiadanie Balzaca *Massimilla Doni*, w którym znajdujemy barwny opis muzycznego oddziaływania modlitwy Mojżesza i chóru „Dal tuo stellato soglio” z opery Rossiniego *Mojżesz w Egipcie* (1818). Przykład jest tym bardziej frapujący, że – jak utrzymuje Gerhard – chór „Va pensiero, sull’ali dorate” wzorowany jest właśnie na słynnej *preghiera* z III aktu biblijnego dzieła Rossiniego²⁵. Co więcej, wiadomo, że Balzac był w roku 1837 w salonie Clary Maffei, arystokratki i intelektualistki z kręgu osób bliskich Verdiemu, która prawdopodobnie zainspirowała epicką kreację anielskiej Massimilli, czyniąc z opowiadania Balzaca coś w rodzaju literackiego *hommage*²⁶. Znaczną część utworu wypełnia szczegółowy opis przedstawienia rozgrywającego się po obu stronach rampy:

Nachyliła się ku Francuzowi tak, aby mówić, przez niego jedynie będąc słyszaną.

– Mojżesz to oswobodziciel narodu cierpiącego niewolę! – rzekła. – Niech pan zapamięta tę myśl, a zauważy pan, z jak nabożną nadzieją cała La Fenice będzie słuchać modlitwy oswobodzonych Żydów i jakim gromem oklasków na nią odpowie!

(...)

Egipcjanie i Żydzi manewrowali wśród pięknych dekoracji przedstawiających pustynię i Morze Czerwone – nie przerywając bynajmniej zadumy, w którą zapadły cztery osoby w łoży. Ale kiedy pierwsze akordy harf zapowiedziały modlitwę Żydów wyzwolonych, książe i Vendramin podnieśli się z miejsc i stanęli pod ścianą łoży, diuszesa zaś, wspartszy się łokciem o aksamitną krawędź, przysłoniła sobie oczy lewą dłonią.

Francuz, uwiadomiony tymi poruszeniami, jak wielką wagę przywiązuje cała sala do tego fragmentu cieszącego się zasłużoną sławą, wysłuchał go z nabożeństwem. Burzą oklasków sala domagała się, by modlitwę bisowano.

– Zupełnie, jakbym uczestniczył w wyzwoleniu Włoch – rzekł pewien mediolańczyk.

²³ A. Gerhard, *Verdi-Bilder*, op. cit., s. 17.

²⁴ B. Pauls, op. cit. s. 323. Cyt. za: A. Gerhard, „*Von der politischen Bedeutung der Oper*”, op. cit., s. 36. Stosowny argument Gerhard odnalazł w wypowiedzi Richarda Wagnera z roku 1861, komentującej odrzucenie jego *Tannhäusera* przez teatr w Brunshwiku: „(...) niech nadal będą oszczędzone brunszwickie podwoje przed biczem mojej strasznej opery i niech zjednoczone Włochy przyjmą ją z Verdim i Garibaldim w swe łaski!” List Richarda Wagnera do Franza Abta z 21 lipca 1861. Cyt. za: A. Gerhard, „*Von der politischen Bedeutung der Oper*”, op. cit., s. 36.

²⁵ P. Petrobelli, *From Rossini's „Mosè” to Verdi's „Nabucco”*, w: idem, *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton 1994, s. 8-33. Cyt. za: A. Gerhard, „*Von der politischen Bedeutung der Oper*”, op. cit., s. 29.

²⁶ M. Milner, *Introduction à „Massimilla Doni”*, w: H. de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu, Gamba, Massimilla Doni*, introductions, notes et documents par M. Eigeldinger et M. Milner, Paris 1981, s. 143. Cyt. za: A. Gerhard, „*Von der politischen Bedeutung der Oper*”, op. cit., s. 30.

– Ta muzyka prostuje przygięte karki i przejmuję nadzieją serca najbardziej nawet odrętwiałe! – zawołał jakiś rzymianin²⁷.

Na okres 1862-1866 datuje się publikację pewnej interesującej karykatury neapolitańskiego rysownika Melchiorre Delfico, przyjaciela Verdiego, przedstawiającej figuralnie scenę wyzwolenia Wenecji i opatrzonej cytatem z drugiej części opery *Trubadur*²⁸. Jak czytamy w późniejszym szkicu biograficznym z roku 1906, prezentującym sylwetkę rysownika, obraz przedstawia „dążenia całych Włoch”, przy czym Leonora uosabia Wenecję, Manrico Garibaldi, a hrabia di Luna Austrię²⁹.



Ilustracja 1: Melchiorre Delfico, karykatura przedstawiająca wyzwolenie Wenecji z aluzją do finału II części opery Giuseppe Verdiego *Trubadur*. U dołu zmodyfikowany cytat z partii Leonory: „Tu sei dal ciel disceso,/ In ciel son io con te”.

Trudno o dobitniejszy komentarz do politycznej manifestacji przedstawionej w filmie Viscontiego, jakkolwiek karykaturzysta wybrał akurat inne ogniwo do zbudowania alegorycznej interpretacji: nie Azucenę, lecz Leonorę. Właśnie Leonora, odkąd pojawi się w fabule jako postać waloryzująca zachowania hrabiny Livii Serpieri, okupować będzie naszą

²⁷ H. Balzac, *Massimilla Doni*, przeł. J. Rogoziński, w: *idem, Jaszczur, Jezus Chrystus we Flandrii, Melmoth pojednany, Massimilla Doni*, przeł. T. Żeleński-Boy, J. Rogoziński, Warszawa 1964, s. 343, 361.

²⁸ Cyt. za: M. Grempler, *Italien zwischen Restauration, Risorgimento und nationaler Einheit*, w: *Verdi-Handbuch*, *op. cit.*, s. 35.

²⁹ A. Lauria, *Melchiorre Delfico*, „*Ars et Labor*” 1906, nr 3, cz. 1, s. 199, www.defilippis-delfico.it/MDFD_Ars_et_Labor_1906.htm (20.07.2014). Przedruk ilustracji za tym wydaniem (s. 200).

wyobraźnię aż do ostatniej sceny dzieła. Warto zauważyć, iż wydobywając na pierwszy plan profil konwencjonalnej operowej kochanki w funkcji zwierciadlanego odbicia Livii, Visconti koncentruje się w istocie na tym, co w dziele Verdiego na wskroś tradycyjne i niekoniecznie idące w parze z jego pierwotną fascynacją. Tym, co pociągało kompozytora, była „innovacyjność i dziwaczność hiszpańskiego dramatu”³⁰ Antonia Garcii Gutiérreza *El trovador* (1836), zachęcająca do eksperymentowania z konwencjami opery numerowej, a przede wszystkim postać Cyganki Azuceny, rozdartej między miłość do przybranego syna a pamięcią okrutnej śmierci matki³¹. Osiągnięta ostatecznie dramaturgiczna równorzędność dwóch figur kobiecych to efekt modyfikacji dokonywanych przez Verdiego już po śmierci librecisty, Salvatore Cammarano³², a wyjątkowo wyrazisty zamysł sceniczny *Trubadura*, w którym szczególną rolę odgrywa operowanie przestrzenią otwartą i zamkniętą dla oddania uczuć postaci oraz kontrastowanie ze sobą spójnych „atmosferycznych” obrazów, można uznać za właściwy obszar realizacji postępowych dążeń Verdiego³³.

W swej aforystycznej zwięzłości i kontrastującym zestawieniu obrazy te jawią się jako dramaturgicznie relewantna całość formalna. Zastygają w *tableaux*, w migawki szybkości fletsa, które z racji krótkości formalnej nie pozwalają na psychologicznie zróżnicowany i dramaturgicznie przekonujący rozwój jednostki, lecz poniekąd ukazują postaci jako ofiary utrwalonych afektów: miłości, zazdrości, nienawiści i zemsty. Taka koncepcja postaci ma na celu nie tyle przywrócenie tradycyjnych klisz operowych, ile motywowana jest raczej treściwo-tematycznie. Protagonisci akcji nie są już panami samych siebie³⁴.

Bohaterowie *Trubadura* Verdiego są beznadziejnie uwięzieni w przeszłości, niejako skazani na jej ciągle rozpamiętywanie i niezdolni przebić się w teraźniejszość, co w zde-

³⁰ List Giuseppe Verdiego do Salvatore’a Cammarano z 9 kwietnia 1851. Cyt. za: H.-J. Wagner, *op. cit.*, s. 396.

³¹ Zob. H.-J. Wagner, *op. cit.*, s. 396.

³² *Ibidem*, s. 397.

³³ *Ibidem*, s. 400. W liście do librecisty z 4 kwietnia 1851 r. czytamy: „Co się tyczy podziału numerów, to chciałbym Panu powiedzieć, że dla mnie, jeśli natrafię na poezję, którą można skomponować, każda forma, każda aranżacja jest dobra; co więcej, im bardziej będą one nowatorskie i niezwykle, tym będę szczęśliwszy. Gdyby w operach nie było ani *cavatini*, ani duetów i tercetów, ani chórów, ani finałów itd. itd. i cała opera byłaby (by tak rzec) jednym jedynym numerem, uznałbym to za rozsądniejsze i właściwsze”. Cyt. za: H.-J. Wagner, *op. cit.*, s. 399. Jeśli chodzi o podejście Verdiego do funkcji inscenizacji, to jego wczesna twórczość znacząco odbiegała od panującej normy i zbliżała się raczej do tendencji ujawnionych w przełomowym dla włoskiej sceny okresie 1827-1833 – czasie współpracy Felice Romaniego z Vincenzo Bellinim i Gaetano Donizettim, na który przypadła także publikacja projektów scenograficznych Alessandra Sanquirico przez mediolańskie wydawnictwo Giovanniego Ricordiego (*Nuova raccolta di scene*). Zob. M. Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, w: *Geschichte der italienischen Oper*, red. L. Bianconi, G. Pestelli, übers. von C. Just, P. Riesz, Laaber 1991, t. 5: *Die Oper auf der Bühne*, red. G. Guccini, s. 101-104. „Inszenizacja (a więc scenografie, kostiumy, rekwizyty itd.) nie miała funkcji ilustracyjno-opisującej, lecz była ściśle powiązana z muzycznymi i dramatycznymi treściami akcji” (*ibidem*, s. 107). Pionierska rola Verdiego jako autora obszernych „disposizioni sceniche” jest dobrze udokumentowana, podobnie jak jego zaangażowanie w przygotowanie wizualnej oprawy własnych oper i niezadowolenie z efektów współpracy ze scenografami. Zob. *ibidem*, s. 107-112.

³⁴ H.-J. Wagner, *op. cit.*, s. 400.

zeniu z mroczną scenerią wywoływanych miejsc i dojmującym podwójnym *funesto fine* wieńczącym obie linie akcji (śmierć Leonory i Manrica oraz śmierć Azuceny) stanowi wymowne tło dla wydarzeń przedstawianych w filmie *Zmysły*, odczytywanych przez samych jego protagonistów jako zagłada przynależnego im świata³⁵. Widmo niespełnienia i śmierci – tak samo jak w operze – od samego początku wisi nad bohaterami filmu, tyle tylko, że Visconti skutecznie wycisza ten aspekt dzieła i dopiero na końcu opowiadania, demaskując romans jako efekt wyrachowanego działania Franza i zaślepienia Livii, odsłania jego tragiczną głębię przez pryzmat wydarzeń wojennych³⁶. Innymi słowy, czas terażniejszy, tylekroć zaklinany w rozmowach kochanków – czas miłości szczęśliwej – nie istnieje ani po jednej, ani po drugiej stronie rampy. Jest tylko terażniejszość afektu i terażniejszość muzyki wykonywanej *live*, którą Visconti – z pełnym poczuciem nieprzystawalności do panującej sytuacji historycznej – przenosi w filmowe trwanie i rozbija o rzeczywistość. A zatem: czym innym jest terażniejszość jako modus prezentacji teatralnej, a czym innym terażniejszość jako płaszczyzna operowej fabuły. Ta pierwsza zaistnieje w filmie jako fascynacja muzycznym wyrazem uczuć, jego wymiarem „tu i teraz”, jego momentalnością – i zrealizowana zostanie pod postacią wątku miłosnego pokazywanego z idealizującej perspektywy Livii – ta druga pojawi się jako konieczność działania w zgodzie z wymogami czasów, od której obaj bohaterowie uciekają. Jak to świetnie ujmuje Henry Bacon, „Visconti zawsze przedstawiał przeszłość, łącząc zaangażowanie z wycofaniem, często z podwójnej perspektywy nostalgii i ironii, tę pierwszą barwiąc Verdiowskim melodramatem, tę drugą atmosferą Czechowa”³⁷. Perspektywę nostalgicznego opisu reżyser uruchamia w scenie spotkania w teatrze La Fenice, choć nie za cenę absolutnego wyparcia przygnębiającej aury niemocy panującej w utworze Verdiego.

Nie licząc wspomnianego już duetu „L’onda de’ suoni mistici”, cała opera stoi właściwie pod znakiem nieobecności Trubadura dla Leonory. Paradygmatycznego wręcz

³⁵ W scenie autodemaskacji Franza rozgrywającej się w Weronie bohater wygłasza w obecności Livii refleksyjny komentarz: „Co za różnica, że moi rodacy wygrali dziś bitwę pod Custoza, kiedy wiem, że przegrali wojnę i nie tylko wojnę. W ciągu kilku lat Austria będzie skończona. Zniknie cały świat. Świat, do którego ty i ja należymy. A nowy świat, o którym mówił twój kuzyn, nie interesuje mnie. Lepiej się do tego nie mieszać i czerpać własną przyjemność stąd, gdzie można ją znaleźć”. Cyt. za: A. Helman, *Urok zmięzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 115.

³⁶ Visconti precyzyjnie określał swoją intencję w tym zakresie: „W historii tej dźwięczy nuta wyjątkowa, będąca odbiciem wielkich przemian politycznych i społecznych, jakie dochodzą do głosu w chwili bitwy pod Custoza: rozwiązanie zaś wątku miłosnego zawiera wyraźną aluzję do kończącego się burzliwego okresu historii Włoch... W *Opętaniu* miłość pary protagonistów zmierzała bezpośrednio ku zabójstwu – jako nieuchronnemu wynikowi sprzeczności interesów oraz konfliktu obydwu charakterów. Tutaj rolę tę odgrywa klęska militarna, zbiorowa tragedia przegranej bitwy; ona górować będzie nad żalonym rozwiązaniem przygody miłosnej”. Cyt. za: L. Schifano, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, przeł. E. Radziwiłłowa, Warszawa 2010, s. 284. Intencja ta pozostała czytelna, mimo wymuszonej przez cenzurę zmiany pierwotnego zakończenia filmu: „Końcowa sekwencja przedstawiała austriackiego żołnierzyka, młodzieńczego, co najwyżej szesnastoletniego, który, kompletnie pijany, oparty o ścianę śpiewa pieśń zwycięstwa... Po czym przerywa, wybuchając płaczem i tonąc we łzach woła: «Niech żyje Austria!». Oto, czym były *Zmysły*”. Cyt. za: L. Schifano, *op. cit.*, s. 284.

³⁷ H. Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge 1998, s. 61.

znaczenia nabiera w tym kontekście scena, w której bohaterka po raz pierwszy wspomina nieznanego rycerza w czarnej zbroi, porównując jego wizję do ulotnego snu („Come d'aurato sogno fuggente imago”[I, 2]), by w chwilę później usłyszeć dobiegający z oddali, jakby niedosięgly, śpiew Manrica – ten sam, który rozbrzmiewać będzie, tym razem z więziennej wieży, niedługo przed tragicznym finałem. Dla podkreślenia fatalnego sprzężenia miłości i śmierci Verdi zorkiestruje oba występy Manrica tym samym wyizolowanym brzmieniem harfy. W zakończeniu filmu Viscontiego – momencie eskalacji ironicznego ładunku melodramatu³⁸ – Franz Mahler w pełnej furii przemowie wykrzykuje w stronę Livii, że „nie jest jej romantycznym bohaterem”, chce wreszcie być „widziany takim, jakim jest”, wolnym od urojeń wybujałej wyobraźni. Oba frenetyczne monologi bohatera z końca filmu odsyłają wprost do pierwszego obrazu czwartej części opery, który Visconti umieszcza tuż po patriotycznej manifestacji. Scenę wypełnia już przecucie zbliżającej się egzekucji. Pod osłoną nocy Leonora i Ruiz zmierzają w kierunku wieży więziennej, w której zamknięto Manrica i Azucenę. To jedna z tych charakterystycznych dla teatralnej wyobraźni Verdiego sceniczno-muzycznych przestrzeni, której – chyba bez większego powodzenia w oczach kompozytora³⁹ – starał się sprostać Alessandro Prampolini, scenograf rzymskiego przedstawienia w Teatro Apollo. Jej ciemną aurę sygnalizuje najpierw oszczędne *pianissimo* fagotów i klarnetów, zaaranżowane przez Viscontiego jako tło pierwszego spotkania Livii Serpieri i Franza Mahlera.

Ruiz

Siam giunti: ecco la torre, ove di stato
gemono i prigionieri...

Ah! l'infelice ivi fu tratto!

Leonora

Vanne, lasciami;

nè timor di me ti prenda...

Salvarlo io potrò, forse.

(Ruiz si allontana)

Timor di me?

Sicura, presta è la mia difesa!

(I suoi occhi figgonsi ad una gemma
che le fregia la mano destra.)

In quest'oscura notte ravvolta,
presso a te son io, e tu no 'l sai!

Gemente aura che intorno spiri,
deh, pietosa gli arrea i miei sospiri...

D'amor sull'ali rosee
vanne, sospir dolente,
del prigioniero misero
conforta l'egra mente...

Com'aura di speranza
aleggia in quella stanza:

lo desta alle memorie,
ai sogni dell'amor!...

Ma, deh! non dirgli improvvido,
le pene del mio cor!

(Suona la campana dei morti)²

Ruiz

Oto jesteśmy: tam jest wieża, gdzie przebywają
skazani na śmierć...

Ach! Nieszczęsny został tu przyprowadzony!

Leonora

Idź, zostaw mnie;

nie bój się o mnie...

Może mogę go jeszcze uratować.

(Ruiz odchodzi)

Strach o mnie?

Pewna i szybka jest moja obrona!

(Kieruje wzrok na pierścionek na jej prawej dłoni.)

Ukryta w głębokiej nocy,
jestem tuż przy tobie, choć o tym nie wiesz!
Drżące powiewy, które wzdychacie wokóło,
ach, nieście, błagam, moje westchnienia ku niemu...

Na różowych skrzydłach miłości
mknij, bolesne westchnienie,
pociesz chorą duszę
biednego więźnia...

Niczym oddech nadziei

doleć do tej celi:
obudź wszystkie wspomnienia,
marzenia miłości!

Lecz, ach! nie opowiadaj mu
cierpień mego serca!

(Rozbrzmiewa dzwon pogrzebowy)

³⁸ Zob. H. Bacon, *op. cit.*, s. 71-82.

³⁹ Zob. M. Viale Ferrero, *op. cit.*, s. 110.

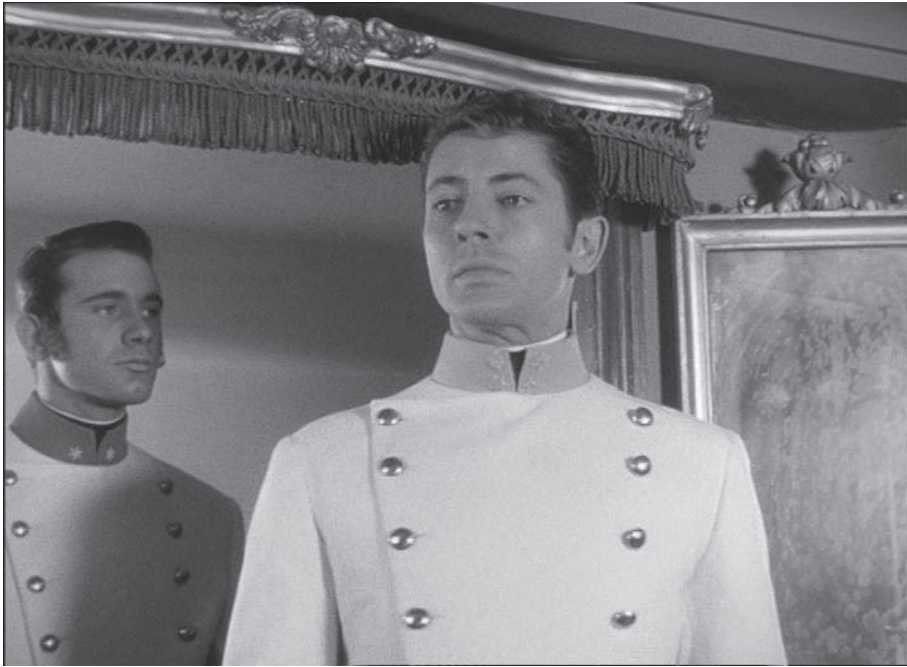
⁴⁰ S. Cammarano, *op. cit.*, cz. IV, sc. 1, s. 29.

Visconti urywa scenę przed wprowadzeniem jednoznacznie funeralnego tonu przygotowującego już *Miserere*, tak jakby ponownie chciał zasignalizować coś ważnego przez jaskrawe ominięcie. Podobnych znaków jest aż nazbyt wiele, by nie zauważyć ironicznego przebiecia sytuacji. Mamy tu do czynienia z aktem wkroczenia rzeczywistości teatralnej do życia filmowych bohaterów⁴¹. Moment ten jest zakomponowany w każdym szczególe, począwszy od odzwierciedlenia podnoszącej się kurtyny w lustrze zawieszonym w loży, poprzez odpowiednio konfrontowane kwestie bohaterów operowych i filmowych, a skończywszy na czysto wizualnym połączeniu postaci, wydobywającym podobieństwo sytuacji dramatycznej. I w loży, i na scenie centralną postacią jest kobieta próbująca ocalić drogiego jej mężczyznę. W przypadku Livii będzie nim jej kuzyn, Roberto Ussoni, który wyzwiał na pojedynek austriackiego żołnierza, Franza Mahlera, impulsywnie reagując na jego cyniczne słowa o upodobaniu Włochów do prowadzenia wojny za pomocą konfetti i dźwięku mandolin. Franz pojawia się w loży w momencie wyjątkowego muzycznego napięcia: gdy Leonora „kieruje wzrok na pierścień na jej prawej dłoni” (*tremolo* instrumentów smyczkowych z punktowym *crescendo* i *decrescendo*):



Ilustracja 2: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Scena w teatrze La Fenice z fragmentem opery *Trubadur* Giuseppe Verdiego. Leonora u stóp więziennej wieży – śpiesząc na pomoc Manricowi, myśli o ukrytej w pierścieniu truciznie („Sicura, presta è la mia difesa!”, IV, 1).

⁴¹ Zob. wypowiedź Livii: „Nie lubię, gdy [opera] rozgrywa się poza sceną. Nie lubię, kiedy ludzie działają jak bohaterowie melodramatu, nie zastanawiając się nad poważnymi konsekwencjami impulsywnego postępowania (...)”. 00:12:10-00:12:27. Wszystkie cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu *Zmysły* pochodzą z wydania: *Senso*, dir. by L. Visconti, starring Alida Valli and Farley Granger, distributed by STUDIOCANAL, OPTIMUM WORLD, 2007, 116 min (Artwork © 2007 Optimum Releasing Ltd.).



Ilustracja 3: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Wejście porucznika Franza Mahlera do łóży hrabiny Livii Serpieri, muzycznie i znaczeniowo skoordynowane z akcją rozgrywającą się na scenie teatralnej. Austriacki żołnierz pojawia się jako szansa na ocalenie, lecz w toku akcji przeobraża w „trującego” kochanka.

(i suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la sua mano destra.)

L. presta è la mia di - fe - sa! In quest'oscura notte ravvolta, presso a te son

Viol. *ppp*

V-le *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Przykład 1: Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, cz. IV, sc. 1, t. 24-28.

Jak wiemy, w pierścieniu Leonora przechowuje truciznę, na wypadek konieczności odebrania sobie życia, co też uczyni w zakończeniu opery, by wybawić od śmierci Manrica. Muzyczno-teatralny szyfr zdradza widzowi z całą dosłownością, że Franz zjawia się w życiu Livii nie tylko jako możliwe wybawienie, lecz także jako zagrożenie. Szukając ratunku dla Roberta, znajdzie kochanka, który okaże się oszustem. Podczas gdy Franz zapewnia rozmówczynię o bezcelowości jej starań o zażegnanie pojedynku z racji postanowionego już aresztowania Roberta Ussoni, trwa aria Leonory „D'amor sull'ali rosee”. Visconti przenosi nas bardzo blisko rampy, tak że dzięki obniżonej perspektywie kamery dokładnie widzimy w rogu obrazu kopnącą świecę i aktorkę ujętą w planie pełnym podczas śpiewania frazy „Lo desta alle memorie”, zwieńczonej nieco spowolnionym tempem jako wewnętrzną cezurą. W języku Viscontiego obaj więźniowie – Roberto i Manrico – zostają połączeni, ale tylko po to, by na tę paralelę za moment nałożyć jeszcze jedną. Życzenie Leonory, by jej westchnienie obudziło w ukochanym najpiękniejsze wspomnienia ich miłości, niepostrzeżenie – dzięki wyraźnej intensyfikacji wizualnej polegającej na „przeniesieniu” akcji w ramę sceny – przeradza się w pozasceniczną rzeczywistość. Właśnie tutaj uchwycić można szczególną wrażliwość Viscontiego na specyficzną terażniejszość operowego wyrażania uczuć. Zmieszanie Livii wydaje się umotywowane tylko troską o dobro kuzyna, ale – jak można wnioskować ze sceny pożegnania z Robertem – „dziwne przecucie, co jego wyjazd może dla niej znaczyć” (00:16:48) odsyła wprost do epizodu w operze i jego słodko-gorzkiego zakończenia, umieszczonego w kulminacyjnym punkcie arii Leonory. To Franz „był powodem niepokoju” (00:17:42) hrabiny Serpieri, a zrodziły się one przypuszczalnie już w chwili obrazowego przeniknięcia muzyki w intymną relację dwojga bohaterów. Wtedy właśnie – na mocy operowej anonimowości i przechodniości afektów – następuje wymiana między Robertem a Franzem. Wszak przed odejściem Livii Franz dopytuje, „czy wróci następnego wieczoru” (00:13:55) – wyjątkowo śmiała zmiana tematu rozmowy.

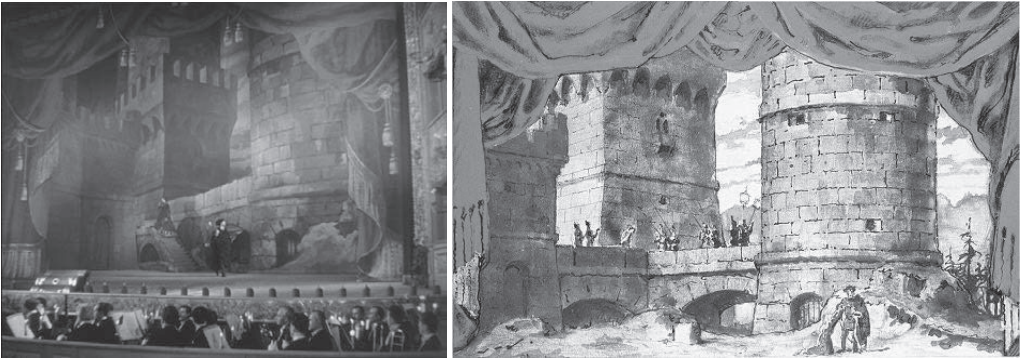
Wraz z gwałtownym wyjściem Livii z przedstawienia operowego opuszczamy przestrzeń teatru La Fenice, zaaranżowaną od strony sceny jak XX-wieczna dekoracja teatralna. Uderzająco podobną do tej wykorzystanej w filmie zaprojektował w roku 1948 jeden z czołowych artystów mediolańskiej La Scali, Nicola Benois⁴²:

Filmowa przestrzeń Wenecji – a także Aldeno i Werony – kształtowana jest już według innych wzorców, przede wszystkim malarskich. Jak zauważa Joanna Barck, Visconti osiąga w *Zmysłach* efekt „stopienia obrazu malarskiego i filmowego”⁴³, konkretne wizualne inspiracje XVIII- i XIX-wieczne – między innymi twórczość Canaletta (*Molo z biblioteką i wejście na Canal Grande*, ok. 1740; *Campo San Rocco*, ok. 1735), Telemaco Signoriniego (*La toilette del mattino*, 1898), Francesco Hayeza (*Pocałunek*, 1859), Giovanniego Fattori (*La battaglia di Custoza*, 1876/80; *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, 1862; *Kavalleriecorps auf einer Dorfstrasse*, 1888) – traktując jako punkt wyjścia dla oryginalnych rozwiązań w zakresie kompozycji kadru, ruchu kamery, choreografii postaci i operowania barwą⁴⁴. Autorka wielokrotnie zwraca uwagę na charakterystyczne dla malarskiego stylu tego filmu wizualne „rozciąganie” czasu wywo-

⁴² Projekt scenografii Benoisa dostępny w wersji cyfrowej na stronie: <http://digilander.libero.it/sidony2S/bozzetti.htm> (22.07.2014).

⁴³ J. Barck, *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld 2008, s. 152.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 152-189.



Ilustracje 4-5: Po lewej kadr z filmu Luchino Viscontiego *Zmysty* (Włochy 1954) z dekoracją operową do czwartej części *Trubadura* Giuseppe Verdiego. Po prawej scenografia Nicoli Benoisa do tej samej opery, Mediolan, Teatro alla Scala, 1948.

łujące wrażenie zastygania akcji w wielu jej punktach⁴⁵. Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że w równym stopniu do osiągnięcia tego stanu temporalnego zawieszenia przyczynia się sposób tworzenia relacji słowno-wizualno-muzycznych, w których pierwszorzędną rolę odgrywa *VII Symfonia E-dur* Antona Brucknera (1881-1883, prawykonanie w roku 1885)⁴⁶. Tak jak w sensie wizualnym wszystkie miejsca akcji – obrazy panoramiczne i obrazy wnętrz – „strukturalnie wywodzą się ze sceny teatralnej opery *Trubadur*”, funkcjonując na zasadzie przedłużenia scenograficznego⁴⁷ osiągniętego środkami malarskimi, tak i muzyka Brucknera stanowi swego rodzaju muzyczne przedłużenie przedstawienia operowego. Viscontiego *soirée à l'Opéra* nie kończy się 27 maja 1866 r., wraz z wyjściem Livii z Teatro La Fenice, tylko miesiąc później, w dniu klęski włoskich wojsk pod Custozą.

2.

Za punkt wyjścia tej potężnej paraleli muzycznej można uznać opozycję obrazów brzmieniowych, po raz pierwszy wprowadzoną w sekwencji otwierającej film. Leonora – „postać usytuowana z góry w spektrum wyrazowym lirycznej emfazy, której linia wokalna nadaje klasycznemu *canto spianato* niebywalej czystości”⁴⁸ – reprezentuje tutaj biegun przeciwstawny do „ciemnej” barwy orkiestry, oddającej w czwartej części opery grozę miejsca i sytuacji. Ten podstawowy dualizm, podejmujący zresztą bardzo charakterystyczny rys Verdiowskiej twórczości teatralnej, jakim było upodobanie

⁴⁵ *Ibidem*, s. 161, 184-187.

⁴⁶ Visconti wykorzystuje fragmenty *VII Symfonii* w wykonaniu Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione Italiana pod dyktando Franco Ferrary.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 161. Por. J. Wojnicka, „*Zmysty*” – film Luchino Viscontiego, *opowiadanie Camillo Boito*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 68-71.

⁴⁸ H.-J. Wagner, *op. cit.*, s. 401.

do posępnych, czarnych obrazów⁴⁹, Visconti konsekwentnie rozwija w dalszej części opowiadania. Wybiera do tego *notabene* muzykę jednego z najbardziej „dramatycznie” myślących symfoników⁵⁰, którego predylekcja do „ciemnych, nasyconych barw”⁵¹ – co widać chociażby na początku *Adagia* z *VII Symfonii* w kwintecie tub, ale także w sposobie prowadzenia smyczków⁵² – znakomicie koresponduje z elegijną wrażliwością Verdiego i głównym tematem *Zmysłów*.

Zacznijmy od końca: Visconti i Nino Rota⁵³ zamykają film hybrydycznie, to znaczy łącząc ze sobą dwa fragmenty muzyczne, triumfalny *climax* w C-dur z odcinka *Adagia* oznaczonego w partyturze literą W oraz promienne zwieńczenie pierwszej części symfonii⁵⁴. Pierwszy z tych cytatów ma swój odpowiednik w kluczowej scenie sprzeniewierzenia przez Livię pieniędzy patriotów. Monumentalne *tutti* wzmacnia tu z jednej strony wymowę desperackiego czynu bohaterki i przydaje mu obiektywności, wytrącając z kręgu dotychczasowego liryczno-romantycznego obrazowania muzycznego, z drugiej natomiast towarzyszy budowaniu głębi planu filmowego – i metaforycznej głębi aktu zdrady. Biegąc w kierunku pokoju, w którym znajduje się szkatuła z pieniędzmi, Livia otwiera kolejno dwoje drzwi, eksponując tym samym od wewnątrz ogromne rozmiary Palladiańskiego budynku⁵⁵. Visconti powtarza w tej scenie typowy dla całego filmu malarski sposób przedstawiania Livii jako figury odwróconej plecami do widza⁵⁶. Moment przekazania kosztowności to równocześnie najbardziej tragikomiczny w planie fabularnym i najbardziej przejmujący muzycznie moment historii, opatrzony jed-

⁴⁹ A. Gerhard, *Verdis „Ästhetik”*, w: *Verdi-Handbuch*, *op. cit.*, s. 287-189. „Nawet najbardziej energiczne uobecnienie żądy życia, nawet najbardziej promienny zwrot ku światu, w muzyczno-dramatycznym kosmosie Verdiego jest nierozdzielnie związany z «cupo», z «ciemnością», «bładością» śmierci” (*ibidem*, s. 289).

⁵⁰ Na temat pokrewieństwa Brucknerowskiej „formy dynamicznej” z Wagnerowską koncepcją dramatu muzycznego – z powołaniem na wczesne rozpoznania Ernsta Kurtha zawarte w pracy *Bruckner* (Berlin 1925) – zob. C. Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, s. 68-69.

⁵¹ H. Becker, *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964, s. 30.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ „To Nino Rota zaadaptował symfonię na potrzeby filmu. Nie dodał ani jednej nuty od siebie: wyciął jedynie powtarzające się części (siódma symfonia jest niesamowicie długa, jak wszystkie Brucknera), próbując zrobić tak, aby tonacja przed «cięciem» korespondowała z tonacją pojawiającą się po «cięciu»”. F. Mannino, *op. cit.*, s. 26 (przeł. Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk).

⁵⁴ Jako materiał źródłowy – zarówno w odniesieniu do tekstu głównego, jak i do załączonego wykresu – służy wydanie: A. Bruckner, *Symphonie No. 7 E-dur*, red. H.F. Redlich, Leipzig: Ernst Eulenburg [1925], http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_in_E_major,_WAB_107_%28Bruckner,_Anton%29 (08.05.2012).

⁵⁵ Letnia rezydencja Serpierich to XVI-wieczna Villa Godi w Lugo di Vicenza, najwcześniejsza praca architektoniczna Andrei Palladia. Program ikonograficzny fresków z *Sala delle Muse e dei Poeti*, w której rozgrywa się scena zdrady, stanowi – jako przedstawienie „idealnej czystości i prawości” – komentarz do postępowania Livii. J. Barck, *op. cit.*, s. 175. Na temat reprezentacyjnych i propagandowych funkcji malarstwa ściennego i fasadowego w XVI wieku – w odniesieniu do przemian komunikacyjnej roli ściany – zob. W. Faulstich, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400-1700)*, Göttingen 1998, s. 240–246.

⁵⁶ Zob. J. Barck, *op. cit.*, s. 185.

noznacznie żalobną melodią z odcinka X *Adagia* – krótką sekwencją w cis-moll na tuby i rogi – którą Bruckner napisał jako kompozycję funeralną ku pamięci Richarda Wagnera, będąc świeżo pod wrażeniem wiadomości o jego śmierci⁵⁷. Można powiedzieć, że scena ta prowadzi nas od strony muzycznej w dwóch kierunkach. Fanfarowe brzmienie instrumentów dętych blaszanych, tym razem z ekspozycji symfonii (odcinek G), słyszymy ponownie przy wjeździe hrabiny Serpieri do Werony (01:33:10), jakby dla potwierdzenia kontekstu militarnego i kontekstu oszustwa. Patrząc retrospektywnie natomiast, nasuwa się prześledzenie obecności „chorałowego”⁵⁸ motywu z głównego tematu pierwszej części *Adagia*:



Przykład 2: Anton Bruckner, *VII Symfonia*
E-dur, cz. II: Adagio, t. 4-6

przetworzonego w lamentację w „wagnerowskiej” partii dzieła Brucknera:



Przykład 3: Anton Bruckner, *VII Symfonia*
E-dur, cz. II: Adagio, fragm. X, t. 1-2

streszcza się w nim bowiem w sposób obrazowy cała historia nieszczęśliwego roman-su Livii i Franza. Dla przejrzystości wywodu nazwijmy go – słowami Livii – motywem „*solo ora*”, gdyż w kontekście rozmowy o teraźniejszości miłości, prowadzonej przez kochanków w wynajętym pokoju na Fondamenta Nuove, zostaje on wyraźnie dookreślony werbalnie (00:33:37). Wcześniej słyszymy go w obu scenach weneckich – podczas spaceru i pożegnania przy Canal Grande (00:27:42) i tuż potem, gdy cięciem montażowym przenosimy się na Campo San Rocco, nie zauważając prawie, że oba epizody oddziela czterodniowa pauza. Obie sceny, płynnie przenikające się w narracji dzięki zachowaniu zbliżonej wielkości i głębi planu, podobnej palety barw, ograniczonej ruchliwości kamery, a także ciągłości muzycznej i ciągłości trybu opowiadania pozaka-

⁵⁷ Zob. C. Floros, *Anton Bruckner: The Man and the Work*, przeł. E. Bernhardt-Kabisch, Frankfurt am Main 2011, s. 129. W wypowiedzi z 26 stycznia 1894 r., skierowanej do Theodora Halma (krytyka muzycznego) i jego syna, Bruckner stwierdzał: „Tak, panowie, naprawdę napisałem *Adagio* po śmierci wielkiego, jednego i jedyne – częściowo jako zapowiedź, a częściowo jako marsz pogrzebowy, po tym jak katastrofa już się wydarzyła” („Der Merker” 1918, nr 9, s. 202. Cyt. za: C. Floros, *op. cit.*, s. 129). Constantin Floros (*op. cit.*, s. 129) uściśliła, że szkic *Adagia* był gotowy 22 stycznia 1883 r., czyli niecały miesiąc przed śmiercią Wagnera (13 lutego).

⁵⁸ W. Abendroth, *Die Symphonien Anton Bruckners. Einführungen*, Berlin 1940, s. 107.

drowego, prezentują znakomicie technikę tworzenia statycznych epickich obrazów – nie tylko środkami malarskimi. Narracja spoza kadru towarzyszy również trzeciej takiej scenie w planie ogólnym – widokowi na Fundamenta Nuove z gondolierem – tworząc ze wszystkich coś w rodzaju serii i ograniczając ten typ prezentacji przede wszystkim do pierwszej części filmu.

Dalszy ciąg opowieści stoi pod znakiem szamotaniny Livii. Visconti wyjątkowo często – choć za każdym razem odmiennie – wykorzystuje teraz inny temat muzyczny, już nie z części *Adagio*, lecz z pierwszej części symfonii:



Przykład 4: Anton Bruckner, *VII Symfonia E-dur*, cz. I: Allegro moderato, fragm. I, t. 5-6.

Motyw ten pochodzi z odwróconego drugiego tematu symfonicznej ekspozycji⁵⁹ i pojawia się pierwotnie – z wiodącym brzmieniem skrzypiec – około trzydziestej piątej minuty filmu, w scenie ofiarowywania Franzowi w geście pożegnania kosztownego medalionu. Następnie powraca kilkakrotnie jako znak opuszczenia, rozczarowania, rozpacz – wprowadzany, przy początkowo milczących skrzypcach, przez wiolonczelę z kontrabasem oraz instrumenty dęte. Dzieje się tak w scenie poszukiwania Franza w kwatery żołnierzy, gdy Livia dostrzega mimochodem rozbitą pamiętkę (00:41:24), a także w scenie ponownego spotkania w willi w Aldeno, tuż po wtargnięciu dawno niewidzianego kochanka (00:53:47), podczas podróży kareta (01:29:37) i – po raz ostatni – w chwili składania donosu na Franza w siedzibie austriackiego dowództwa (01:48:18). O tym, jak konsekwentnie Visconti operuje lirycznym brzmieniem skrzypiec w funkcji szyfru miłosnego zaślepienia, świadczą dwa pozostałe przykłady użycia „motywu medalionu” – w weneckiej scenie ze służącą Laurą, informującą dopiero co przybyłą do rezydencji Livię o dopytującym o nią nieznanym mężczyźnie (00:44:03), i w końcowej części podróży kareta do Werony (01:31:28), w której melodia – tym razem wyjątkowo zaczerpnięta z pierwszych taktów odcinka D symfonii – odżywa w nowej postaci, na tle nuty pedałowej kontrabasów i *tremola* wiolonczel i altówek, inicjujących wraz z nabierającym rozpędu ostinatowym ruchem w kierunku dominanty radykalną zmianę nastroju, odmalowującą się na twarzy bohaterki promiennym uśmiechem. Obie sceny, oprócz deszczowej scenerii, łączy dodatkowo zgodne co do kontekstu użycie cytatu z dramatycznej c-mollowej partii przetworzenia (odcinek M). Zarówno w Wenecji, jak i w Aldeno Livia ucieka od męża, zostawiając za sobą – jak twierdzi – całą przeszłość i nie bacząc na konsekwencje. Scena wenecka poprowadzona jest jednak dalej (odcinek N), i to z zadziwiającą wręcz dokładnością przebiegu wizualno-muzycznego, który dzięki swemu zauważalnemu mimetyzmowi czyni z niej całośćkę o charakterze

⁵⁹ Zob. W. Carragan, *Timed Analysis Tables: Symphony No. 7*, www.abruckner.com/articles/articlesEnglish/carragantimed/symphony7 (26.07.2014).

konwencjonalno-operowym, by nie powiedzieć pantomimicznym. W ujęciu filmowanym z nieruchomej kamery umieszczonej na wysokości piętra hrabia Serpieri zbiega po schodach równoległe z graną *fortissimo* muzyczną katabazą i po krótkiej, niesłyszalnej dla widza, wymianie zdań ze służącą, znajduje się u wylotu ulicy, utrzymując Livię w polu widzenia. Ozdobiony ósemkowymi figuracjami skrzypiec główny temat części N:



Przykład 5: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. I: Allegro moderato, fragm. N, t. 1-2.

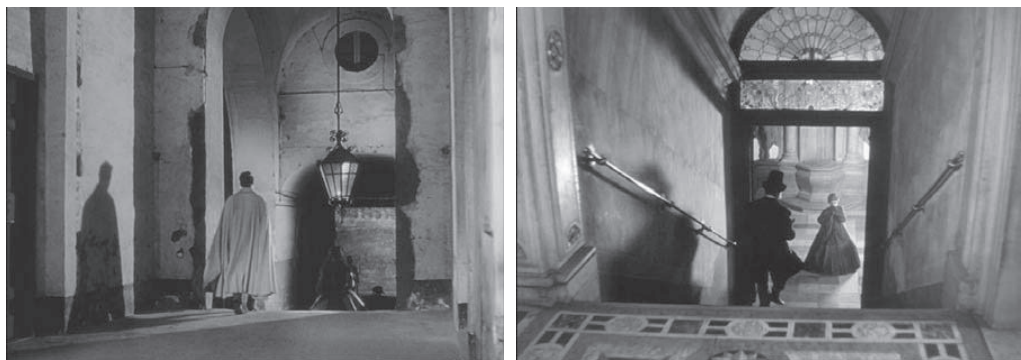
– będący jednocześnie głównym tematem tej części symfonii – towarzyszy mu w pościgu za żoną aż do momentu dotarcia do drzwi mieszkania rzekomego kochanka. Visconti przeprowadza go przez emocjonalny dialog małżonków, wyciszając, w pełnej harmonii z zamysłem Brucknera, dwustopniowo: najpierw przez dopasowanie momentu zmiany wielkości ujęcia (zwięźlenie do planu podwójnego) do spadku napięcia muzycznego (*diminuendo*, takty 11-12 we fragmencie N), a później przez dokładne skoordynowanie momentu konfrontacji Livii z Robertem Ussoni oraz wejścia nowej melodii w odmiennej tonacji. Ku zaskoczeniu hrabiny Serpieri nie Franz wychodzi jej na spotkanie, tylko ukrywający się z powodów politycznych kuzyn. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w całej tej scenie ogromną rolę odgrywa główny temat muzyczny, który w odcinku M – towarzyszącym śledzeniu Livii – ma postać odwróconą:



Przykład 6: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. I: Allegro moderato, fragm. M, t. 1-4

i jeśli dostrzeżemy uderzające podobieństwo strukturalne zaprojektowanego tu przebiegu akcji do pierwszej sceny uwiedzenia Livii przez Franza tuż po rozstaniu z Robertem Ussoni (00:19:15), wówczas okaże się, że Visconti zakomponował oba epizody jako układ zwierciadlany – i to właściwie nie dwu-, ale trzyogniowy. Zatrzymajmy się jednak najpierw na dwóch pierwszych elementach tej konstrukcji. Około osiemnastej minuty filmu Franz Mahler oferuje Livii Serpieri swoje towarzystwo w drodze do domu. Mimo odmowy ze strony hrabiny i jej wyraźnie wrogiego nastawienia, postanawia podążać w ślad za nią. Od początku tę scenę „tropienia” dopełnia główny ekspozycyjny temat symfonii, cytowany od pierwszego do piętnastego taktu. Walter Abendroth porównywał go malowniczo do „wschodzącego słońca podnoszącego się z cienistej głębi”, otoczonego brzęczącym *tremolo* skrzypiec⁶⁰. O ile w epizodzie z Serpierim zderzony został z czynnością schodzenia, o tyle tutaj przylega do obrazu Livii i Franza zdążających schodami ku wyjściu na ulicę.

⁶⁰ W. Abendroth, *op. cit.*, s. 101.



Ilustracje 6-7: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Po lewej scena podążania Franza Mahlera za Livią Serpieri – pierwszy etap uwodzenia. Po prawej analogiczna pod względem aranżacji przestrzennej i muzycznej scena śledzenia Livii przez podejrzewającego zdradę hrabiego Serpieri.

Efekt mieniącego się brzmienia smyczków jest tu powtórzony wizualnie przez drżące odbicie falującej wody na ścianach budynków. Następujące później ujęcie, eksponujące głębię obrazu, przedstawia widok ciągnącej się ulicy – podobnej do tej, którą później przemierzać będzie hrabia Serpieri. I jeszcze jedno: scenę poprzedza pożegnanie Roberta (00:16:42), któremu odpowiada ponowne jego powitanie na końcu sekwencji wydarzeń rozgrywających się w Wenecji (00:46:35). Klamrową budowę tego półgodzinnego odcinka akcji potwierdza definitywnie – w chwili przekazywania Livii pieniędzy patriotów (00:49:29) – powrót w pełnym brzmieniu naczelnego tematu symfonicznej ekspozycji. Z jednej strony wracamy tu do początku, z drugiej natomiast fabularnie wybiegamy też w przód, gdyż łącząc muzycznie motyw wstępu do świata miłości ze sprawą pieniędzy, Visconti kojarzy obie główne linie opowiadania, emfatycznym początkiem Brucknerowskiej kompozycji ilustrując teraz nie poryw uczuciowy hrabiny Serpieri, lecz wzniosły heroizm zrywu rewolucyjnego, o którym z przejściem mówi Ussoni. Jest w tej scenie i patos, i ironia, jeśli przymierzyć pełne zapału słowa przywódcy ochotniczej armii do późniejszego postępowania Livii⁶¹.

Wspomnianym już wcześniej trzecim ogniwnem tej zwierciadlanej konstelacji jest scena powtórnego spotkania z Franzem w letniej rezydencji w Aldeno (00:52:00). Jeśli początek relacji miłosnej naznaczony był niechęcią ze strony Livii, to przedstawiany tutaj drugi początek ponawia tę sytuację. Mimo ogólnego poruszenia wśród domowników i służby, wywołanego zjawieniem się w środku nocy ulotnego kochanka, kobieta udziela mu schronienia – tak samo jak wcześniej, w scenie weneckiej, Franz pomagał Livii ukryć się przed nadchodzącymi austriackimi wartownikami, gdy niespodziewanie natknęli się na ciało martwego żołnierza. Na twarzach rozmawiających odbija się to samo migotliwe światło i tym samym gestem Livia prosi „intruza” o zachowanie ciszy.

⁶¹ Roberto Ussoni: „Musimy zachowywać się tak, jak gdyby życie naszych żołnierzy zależało od naszego postępowania. Mamy już nie prawa, Livio, tylko obowiązki. Musimy spróbować zapomnieć o nas samych. Nie dbam o to, że brzmi to patetycznie. We Włoszech mamy wojnę. Naszą wojnę. Naszą rewolucję” (00:50:00-00:50:32).



Ilustracje 8-11: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). U góry zestawienie ujęć ze scen weneckiej i aldeńskiej, operujących analogicznym efektem świetlnym. U dołu zwierciadlaność obrazów uzyskana przez powielenie gestu dłoni i całej sytuacji narracyjnej.

W obu przypadkach kluczową rolę odgrywa – wielokrotnie powracający w całym filmie – motyw zastaniania i odsłaniania, tym bardziej znaczący, że konsekwentnie podmalowywany typowym dla semantyki Viscontiego „świetlistym” brzmieniem skrzypiec w wysokim rejestrze. W scenie weneckiej Nino Rota dokonuje wymownego cięcia w partyturze natychmiast po kulminacyjnym *fortissimo* w części B *Adagia*, by zainicjować łagodne zejście melodii skrzypiec i klarnetów, dopełniającej moment zdjęcia przez Livię woalki i jej słowa podziękowania (skrzypce):



Przykład 7: Anton Bruckner,
VII Symfonia *E-dur*, cz. II:
Adagio, fragm. B, t. 7-8],

(klarnety):



Przykład 8: Anton Bruckner, *VII Symfonia E-dur*, cz. II: Adagio, fragm. B, t. 9-10.



Ilustracje 12-14: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Trzykrotnie powtórzony motyw zasłaniania i odsłaniania funkcjonujący jako symboliczne przedstawienie miłosnego zaślepienia Livii Serpieri.

W scenie w Aldeno skrzypce – prowadzące „motyw medalionu” – towarzyszą odchylaniu przez Livię zasłony baldachimu, którego część pozostawia Franza w ukryciu. Malowidło ścienne, na zasadzie efektu *trompe l'œil*, powiela gest kobiety, podsuwając jednocześnie w sposób zakamuflowany wskazówkę co do dalszego postępowania⁶². Tymczasem Livia pozwala się ponownie uwieść romantycznej retoryce, doskonale opanowanej przez kochanka, otwierając tym samym bogate pole nawiązań – także muzycznych – do romansowej przeszłości. Scena w Aldeno sprawia wrażenie zszytej niemalże z fragmentów wcześniejszych scen miłosnych, mimo iż nie brakuje w niej pierwiastka innowacji. Visconti cytuje znów *Adagio*, ale tym razem od początku, wykorzystując do zobrazowania krasomówczego kunsztu Franza i postępującej przemiany uczuciowej Livii obie części pierwszego tematu oraz sekwencyjnie stopniowany w kierunku Gis-dur wielki łuk emocjonalny z odcinka A. W sztampowo poetyckim monologu, rozpoczynającym się słowami „Uwielbiam zapach lata. Uwielbiam zapach dojrzałej pszenicy” (00:59:28), natychmiast rozpoznajemy utrzymaną w podobnym tonie wypowiedź Franza z pokoju na Fondamenta Nuove (00:31:03), a także echo stylu recytowania prezentowanego przez niego jeszcze wcześniej, przy okazji przytaczania wiersza Heinricha Heinego (00:25:05). Oba te epizody łączy ponadto obecność motywu muzycznego „*solo ora*”, przywodzącego na myśl utopijne marzenie Livii o miłości istniejącej poza czasem. Pełna łagodności muzyczna odpowiedź:

⁶² Zob. J. Barck, *op. cit.*, s. 171.



Przykład 9: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, t. 9-11.

to jednocześnie skrywana odpowiedź Livii na starania Franza, tyle że wyartykułowana przez niego samego w trybie uwodzającego wyrzutu: „Myślałem, że mówiłaś... «Franz... drogi Franz... jestem taka samotna. Proszę cię, zostań ze mną»”. Linearnie kulminująca dramaturgia tej sceny budowana jest z uwzględnieniem zmienności dynamiki muzycznej, czego najlepszy przykład stanowi „zawieszenie” ostatniego błagalnego „idź, idź, idź”, w rozmaity sposób powtarzanego przez Livię w tej niedługiej rozmowie, na klimaktycznie przytrzymanej nucie we frazie oboju i instrumentów smyczkowych:



Przykład 10: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, fragm. A, t. 6.

Następny punkt zmiany napięcia muzycznego, realizowany przez symboliczny Brucknerowski autocytat w postaci kilkutaktowego nawiązania do fragmentu „non confundar in aeternum” z *Te Deum*⁶³:



Przykład 11: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, fragm. B, t. 1-2.

Visconti rezerwuje dla namiętnego pocałunku, zastygającego w momencie kulminacyjnego *fortissimo* orkiestry:

Przykład 12: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, fragm. B, t. 1-6.

⁶³ W. Abendroth, *op. cit.*, s. 108.

w malarskie *tableau*, którego pierwowzoru należy szukać w słynnym obrazie Francisco Hayeza *Il Bacio* (1859)⁶⁴. W tym momencie przenosimy się w pamięci z powrotem do Wenecji, do momentu zsunęcia przez Livię czarnej woalki i rozpoczęcia flirtu z Franzem. Scenę pocałunku na tle szafy wypełnia znowu charakterystyczna dla weneckiej scenerii niebieska poświata i znana nam już fraza ósemkowa skrzypiec i klarnetów, wygaszająca orkiestrą kulminację z odcinka B *Adagia*. Między etapem znajomości a decyzją o podjęciu romansu – w scenie z Wenecji – i między nocą a porankiem następnego dnia – w scenie z Aldeno – mieści się precyzyjnie wyreżyserowane przez Viscontiego chromatyczne przejście, ciemny brzmieniowo pasaż dający wrażenie powolnego budowania się jakiejś nowej myśli muzycznej, nowego kształtu. Prowadzi on bezpośrednio do tanecznego tematu *Fis-dur* stojącego na początku drugiego odcinka *Adagia*. Ten wyrazisty zwrot harmoniczny ma w epizodzie weneckim swoją własną choreografię: w całkowitej zgodności temporalnej z przebiegiem muzycznym, wytrzymując budowane sekundowo dłuższe napięcie brzmieniowe przez pozostawienie Franza poza kadrem, Visconti przygotowuje perypetię poprzez uwidocznienie zmiany kierunku akcji. Odchodzącej Livii towarzyszy spokojnie rozwijająca się fraza instrumentów dętych, której ostatnie akordy – skrajnie spowolnione – akompaniują gestowi odwrócenia się w stronę Franza, będącemu jednocześnie gestem zaproszenia do dalszej interakcji. W chwilę później – z ogromnym wyczuciem przestrzennych walorów muzycznego *crescenda* – reżyser przenosi nas w szerszy plan opustoszałego miasta. Taki sam wzorzec strukturalny – z filmowo wyeksponowanym ciemnym brzmieniem pierwszego rogu i tub – wykazuje scena aldeńska. Pochód chromatyczny funkcjonuje tu na zasadzie łącznika między sferą jawy i snu, przy czym ta druga przedstawiona zostaje pod postacią odbicia w lustrze, które ozdobna rama zamienia w rodzaj obrazu malarskiego.

Obie te sceny wiele mówią na temat właściwego Viscontiemu rozumienia formy muzycznej. Jak wiadomo, w sezonie 1954/55 wystawiał on w mediolańskiej La Scala swoje trzy debiutanckie przedstawienia operowe: *Westalkę* Gaspere Spontiniego (1805), *Lunaticzkę* Vincenzo Belliniego (1831) i *Traviatę* Giuseppe Verdiego (1853)⁶⁵. Sposób traktowania konwencjonalnych XIX-wiecznych struktur dramaturgicznych – nazwany przez Gerardo Gucciniego „umyślnym zaklinalaniem obcego baśniowego świata teatru operowego”⁶⁶ – łączy *Zmysły* z ideą inscenizacyjną *Lunaticzki*, opierającą się z jednej strony na respektowaniu tradycji w zakresie poszukiwania muzyczno-scenicznych korelatów, z drugiej natomiast na nowatorskim optycznym uwyrażaniu budowy

⁶⁴ Zob. J. Barck, *op. cit.*, s. 162-165.

⁶⁵ We wszystkich trzech produkcjach w centrum inscenizacyjnych wyobrażeń Viscontiego znajdowała się kreacja Marii Callas – najważniejszej XX-wiecznej odtwórczyni operowego typu kobiety szalonej (zob. S. Döhring, *Die Wahnsinnszene*, w: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, red. H. Becker, Regensburg 1976, s. 313). Ten aspekt bez wątpienia łączy filmową rolę Alidy Valii z romantycznym teatrem muzycznym i wymagałby osobnego wnikliwszego przebadania pod kątem estetyki sceny szaleństwa. Jak podaje Geoffrey Nowell-Smith (*op. cit.*, s. 69 i przypis 6, s. 78), przy ostatnim ujęciu z Livią w scenariuszu *Zmysłów* zaznaczono: „Forse è impazzita”. Może też jakiś związek z filmem Viscontiego miało przygotowywane zaraz po *Westalce* – nie w reżyserii Viscontiego – przedstawienie opery *Trubadur* z Marią Callas, zdjęte z programu sześć dni przed spektaklem, przewidzianym na 8 stycznia 1955 r. Zob. S. Galatopoulos, *Maria Callas. Boski potwór*, przeł. B. Piotrowska, Warszawa 2002, s. 149.

⁶⁶ G. Guccini, *Spielleitung und Regie*, w: *Geschichte der italienischen Oper*, *op. cit.*, s. 217.



Ilustracje 15-18: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Reżyseria pasażu chromatycznego z *VII Symfonii* Antona Brucknera jako przejścia między symetrycznie ułożonymi obrazami – przekroczenie granicy między jawą a marzeniem. U góry scena w Wenecji, u dołu scena w Aldeno.

formalnej struktur dramatyczno-muzycznych, tak jak było to w przypadku reżyserii tradycyjnego dwuczęściowego finału z podziałem na *adagio* i *cabaletta*⁶⁷:

Visconti kazał zaciemnić scenę w czasie *adagia* Aminy; przy ponownym przebudzeniu lutaneczki scena z powrotem się rozjaśniała, a podczas *cabaletty* zapalały się światła na widowni, co zapewniało uwagę publiczności i pozostałych śpiewaków w chwili występu protagonistki. Pomysł ten wysuwał na pierwszy plan podstawowy aspekt reżyserii operowej: jako materiał do przełożenia na język sceniczny opera oferuje reżyserowi nie tylko akcję dramatyczną i tekst muzyczny, lecz także różne struktury formalne, które są już nie aktywnymi modelami dramaturgicznymi, ale obiektami, które należy wziąć pod uwagę, opisać historycznie i pokazać w ich relacji do dramatycznego i muzycznego dziania się⁶⁸.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

D Moderato. (M. ♩ = 92.)

The image shows a page of a musical score for Anton Bruckner's VII Symphony, Adagio movement, measures 12-14. The score is in D major and 3/4 time. It features staves for Horn I, Tubas, Trumpets, Violins, Trombones, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is marked 'Moderato' with a tempo of quarter note = 92. Dynamics include 'dim.' (diminuendo) and 'cresc.' (crescendo).

Przykład 13: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, fragm. B, t. 12-14/ fragm. D, t. 1-3.

Temat *Moderato* powraca w filmie *Zmysły* jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w przestrzeni należącej do Franza. Najpierw w scenie pierwszego pocałunku, rozgrywającej się w pokoju kwatery żołnierskiej w Wenecji, a następnie w mieszkaniu w Weronie, w scenie brutalnego zerwania przez Franza nakrycia głowy Livii. W obu tych epizodach – podobnie jak we wcześniejszych – oczywista staje się symbolika welonu przesłaniającego oczy. Obie też, krańcowo od siebie odległe, pokazują coś znamienego dla warsztatu Viscontiego i Nino Roty: przebiegającą na przestrzeni całego filmu bieżunową ewolucję znaczeń przypisywanych poszczególnym motywom muzycznym. Reżyser i adaptator operują – jak widzieliśmy – ograniczonym repertuarem cytatów symfonicznych, tak jakby bardziej zależało im na ich niuansowaniu, pokazywaniu zmiennych odcieni znaczeniowych, nakładających się czasem warstwami, aniżeli na zwyczajowo pojmowanym ubogacaniu palety emocjonalnej coraz to nowymi obrazami muzycznymi. Mamy tu do czynienia z – motywowanym fabularnie i wizualnie – przebiegiem dramatycznym cechującym się wewnętrzną spójnością i żelazną logiką, co przeobraża go faktycznie w muzykę dramatyczną i pozwala mówić o swoistej transpozycji opery w materię filmową.

Ciekawego przykładu podsumowującego dostarcza pod tym względem kończąca oba główne pasma akcji scena demaskacji, rozgrywająca się w Weronie. Wejście Livii do mieszkania Franza skomponowane tu zostało jako odległa w czasie paralela do pierwszej sceny weneckiej, mającej za temat narodziny oślepiającego zauroczenia mi-

łosnego. Visconti skojarzył w niej gest otwierania drzwi dzielących kochanków z wybuchem orkiestrowego *tutti* w kulminacyjnym punkcie odcinka B *Adagia* – tym samym, którym zinstrumentował wzorowany na Hayezie malarski pocałunek w Aldeno i które opuścił w scenie weneckiej, przywołując tylko jego łagodne echo w melodii skrzypiec i klarnetów podczas pierwszej intymnej rozmowy z Franzem. Granicząca z szaleństwem namiętność osiąga tutaj apogeum i momentalnie ulega deszyfracji. Miejsce akcji przynależy do serii – znów trójgłównowej – przedstawień rozgrywających się w salonie oficerskim, inspirowanych obrazem Telemaco Signoriniego *La toilette del mattino* (1898), przedstawiającym wnętrze domu publicznego z rozneglizowanymi kobietami⁶⁹.



Ilustracje 19-20: Po lewej obraz Telemaco Signoriniego *La toilette del mattino* (1898). Po prawej kadr z filmu Luchino Viscontiego *Zmysły* (Włochy 1954) świadczący o malarskiej inspiracji w zakresie inscenizacyjnym, kompozycyjnym i semantycznym.

Atmosferę rozwiązłej intymności, zupełnie nieprzystającej do *decorum* arystokratycznego wyrażającego się w zachowaniu, sposobie ubierania, poruszania i – naturalnie – przedstawiania Livii, wprowadzała już druga scena odwiedzin w kwaterze Franza, z jej prowadzonym na uboczu rejestrem męskiej bielizny, wyeksponowanym obrazem przyborów toaletowych, apatyczną atmosferą odpoczywających żołnierzy i ich uszczypliwościami. Pierwsza scena „oficerska” dalece wycisza te elementy, choć i tutaj nie brakuje sygnałów zauważalnej z zewnątrz nieprzystawalności świata Livii do żołnierskiej codzienności. Trzecia natomiast – werońska – najmocniej zbliża się do tematyki swego malarskiego wzorca dzięki wprowadzeniu postaci prostytutki Clary. Jeśli do tej pory – na zasadzie przedłużenia lirycznego idiomu Verdiowskiej opery, uosobianego przez Leonorę – Visconti konsekwentnie stawiał Livię po stronie „świetlistego” brzmienia skrzypiec, to w scenie klęski bohaterki, jedyny raz wykorzystując w tym celu na wskroś melancholijną melodię z końcowej partii *Adagia* (odcinki Y-Z):

⁶⁹ J. Barck, *op. cit.*, s. 158-160, 166-170.



Przykład 14: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, fragm. Y, t. 7-9.

przenosi ten sposób obrazowania na prostytutkę. Livia spogląda na Clarę jak na swoje lustrzane odbicie – stąd logiczne przeniesienie personifikującego sposobu instrumentacji oraz maksymalne wyostrenie różnic w zakresie inscenizacji przestrzeni wewnętrznej i ukostumowania postaci.



Ilustracje 21-22: Luchino Visconti, *Zmysły* (Włochy 1954). Muzyczna i wizualna zamiana miejsc między Livią a prostytutką Clarą, opatrzona subtelnym alegorycznym podtekstem politycznym.

Fraza dochodzi do głównego tematu tej części symfonii, z wiodącym brzmieniem tub, i przeprowadza go w pierwszy akord Cis-durowego zakończenia. Podobnej destrukcji podlega motyw muzyczny „solo ora”, po raz ostatni słyszany w scenie rozmowy o przekupieniu lekarza wojskowego za cenę zwolnienia Franza ze służby (01:13:03) i powtórzony w chwili dramatycznego odsłonięcia przez bohatera prawdy o sobie – o byciu dezertrem i tchórzem (01:43:10). Szereg epizodów krążących wokół tematu miłości Visconti i Rota aranżują w całym filmie na zasadzie zazębiania się cytatów muzycznych, tak jakby chcieli zatrzymać krąg uczuciowy powstały przy pierwszym spotkaniu Livii z Franzem. Podobnie dzieje się z motywem:



Przykład 15: Anton Bruckner, VII Symfonia E-dur, cz. II: Adagio, t. 4-6

od początku figurującym jako zakłęcie terażniejszości afektu. Ostatecznie przecież taka właśnie jest wymowa bezmyślnego aktu sprzeniewierzenia pieniędzy, któremu Visconti – korzystając z muzycznej metamorfozy miłosnego motywu w żałobny lament – przystawi lustro prawdy. Na końcu – w deziluzyjnej scenie werońskiej, uświadamiającej załamanie się starego porządku społecznego – motyw ten współgra z przytomną diagnozą Franza o stanie rzeczywistości i traci związek ze sferą romansu.

Jako rozpaczliwy krok w kierunku ocalenia swych wysp szczęśliwych odczytać można także – mimo ujęcia w krzywym zwierciadle żołnierskiej piosenki – scenę drugich odwiedzin hrabiny w kwaterze wojskowej. W tle słyszymy tutaj pieśń *Der Lindenbaum* z *Podróży zimowej* Franza Schuberta i Wilhelma Müllera, opowiadającą o przyśnionej niegdyś lipie jako niedosięgłym *locus amoenus*, uwodzącym obietnicą spokoju. W scenie dramatycznego monologu Franza w Weronie sens tej piosenki odślania swoje drugie dno. Jeśli początkowo komentował raczej działania Livii, to w świetle dezercji Franza jawi się jako prefiguracja jego późniejszego wyboru – w ostatecznym rozrachunku rozczarowującego także dla niego samego. Możliwe, że ten system fabularnych zapowiedzi obejmuje także inną popularną melodię – tę, którą gwizdzą żołnierzy mijani przez Livię podczas pierwszej wizyty w kwaterze Franza, a która opowiada pierwotnie historię „drogiego Augustyna”, zakopanego żywcem pod ziemią. „Wszystko minęło. (...) Augustyn leży w błocie. (...) Nawet bogaty Wiedeń przeminął jak Augustyn” – jakże bliskie są słowa ballady *Oh, du lieber Augustin* ostatnim słowem Franza. Towarzyszy im znowu funeralny temat cis-moll, otwierający *Adagio* ciemnym brzmieniem tub – ten sam, który dopełniał muzyczną destrukcję Livii chwilę wcześniej. Jak widzimy, dopiero epizod w Weronie w pełni odślania powody wyboru właśnie *Adagia* i jego pierwszego tematu jako głównego materiału muzycznego dla dzieła traktującego o zmierzchu starego świata. Jak pisał Walter Abendroth, „część ta jest wzniosłym lamentem bohatera; wzniosłym przede wszystkim dzięki cudownemu stopieniu ze sobą wyrazu żałoby, heroizmu i przewyciężenia świata”⁷⁰. Visconti wybiera niewątpliwie pierwszy z tych trzech modusów.

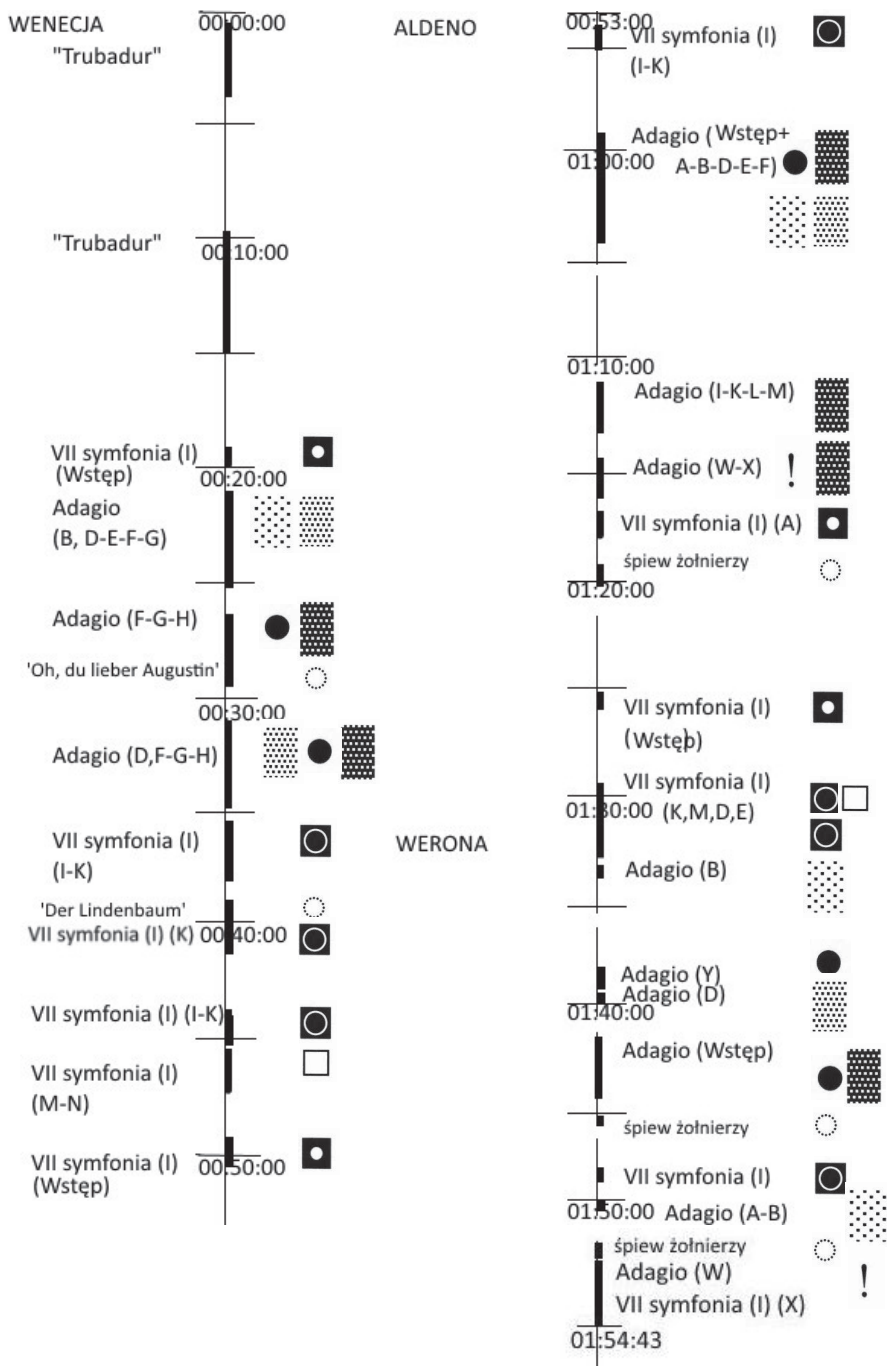
Rozpoznając wyjątkową cechę *VII Symfonii* Brucknera, jaką jest „organiczne” zespolenie kontrastujących tematów dzieła, zamieniające całość w strukturę o nadzwyczajnie płynnym przebiegu⁷¹, Visconti stworzył film operujący systemem ruchomych znaczeniowo motywów muzycznych, które – mimo wchodzenia w rozmaite związki z elementami przełamującymi melodramatyczny schemat – nie tracą swego pierwotnego uwznioślającego oddziaływania. To pierwsze nasuwające się rozpoznanie. Drugie dotyczy wynikającego z tego zabiegu operowego charakteru filmu. Jeśli jest w tym określeniu coś więcej niż metafora, powinno ono dać się zweryfikować chociażby przez porównanie z definicją dzieła operowego. Jak pisała Silke Leopold, tym, co czyni z opery odrębną formę wyrazu, jest sposób, w jaki łączy ona muzykę i dramat, a czyni to za pośrednictwem „komponowanego dialogu, muzycznego wyrazu uczuć, przedstawiania człowieka za pośrednictwem muzyki, przeciwstawiania formy otwartej i zamkniętej oraz napięcia między instrumentalnym fundamentem a śpiewającym głosem”⁷². Jeśli wziąć pod uwagę spektrum filmowych środków wyrazu, okaże się, że – istotnie – Visconti










⁷⁰ W. Abendroth, *op. cit.*, s. 106.

⁷¹ C. Floros, *Anton Bruckner, op. cit.*, s. 128. Zob. także w odniesieniu do *Adagia*: W. Abendroth, *op. cit.*, s. 107.

⁷² S. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2006, s. 1.

zmierza w *Zmysłach* wyraźnie w stronę estetyki opery, pozostając przy tym wierny zarówno teatralnej konwencji przedstawienia z uwerturą, jak i XIX-wiecznej tradycji opowieści spod znaku Stendhala, Dumasa, Balzaca i Flauberta. Dotyczy to także poczucia humoru.



Anton Bruckner VII symfonia (I)	Anton Bruckner VII symfonia (II: Adagio)	Piosenki żołnierskie
 Motyw ekspozycyjny  Motyw medalionu  Motyw ucieczki	 Adagio B (climax)  Motyw Moderato (Fis-dur)  Motyw „solo ora”  Motyw zdrady  Pierwszy temat	

Anna Igielska

Summary

Luchino Visconti's *soirée à l'Opéra* (Senso, 1954)

The article is devoted to the analysis of *Senso* by Luchino Visconti with particular focus on musical and operatic references. Situating the work of the Italian director in the perspective of the 19th century literary tradition of *soirée à l'Opéra* and in the context of political reception of Italian opera, the author carries out a detailed description of cinematic references to *Troubadour* by Giuseppe Verdi and *Symphony No. 7* by Anton Bruckner. Visconti's film is presented as an entirety operating with a system of mirror-like reflections, recurrences, developments – both in terms of musical quotations and arrangement of scenes, constellation of characters and composition of frames. An intricate musical construction of the film – based on shifting semantics of motifs – with senses constructed by means of extramusical factors, ultimately proves a totality of a dramaturgical concept of Visconti.

Key words: Luchino Visconti, *Senso*, film music, operatic references, *Troubadour* by Giuseppe Verdi, *Symphony No. 7* by Anton Bruckner

- Abendroth Walter, *Die Symphonien Anton Bruckners. Einführungen*, Berlin 1940.
- Bacon Henry, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Balzac Honoré de, *Massimilla Doni*, przeł. Julian Rogoziński, w: idem, *Jaszczur, Jezus Chrystus we Flandrii, Melmoth pojednany, Massimilla Doni*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1964.
- Barck Joanna, *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder” in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008.
- Becker Heinz, *Geschichte der Instrumentation*, Arno Volk, Köln 1964.
- Borkowska-Rychlewska Alina, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Wyd. UAM, Poznań 2013.
- Bruckner Anton, *Symphonie No. 7 E-dur*, red. Hans Ferdinand Redlich, Leipzig: Ernst Eulenburg [1925], http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7_in_E_major,_WAB_107_%28Bruckner,_Anton%29 (08.05.2012).
- Cammarano Salvatore, *Il Trovatore. Dramma in quattro parti*, www.librettidopera.it/zpdf/trovatore.pdf (19.07.2014).
- Carragan William, *Timed Analysis Tables: Symphony No. 7*, www.abruckner.com/articles/article-English/carragantimed/symphonyno7 (26.07.2014).
- Crisp Deborah, Hillman Roger, *Verdi in Postwar Italian Cinema*, w: *Between Opera and Cinema*, red. Joe Jeongwon, Teresa Rose, Routledge, New York–London 2002.
- Döhring Sieghart, *Die Wahnsinnsszene*, w: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, red. Heinz Becker, Bosse, Regensburg 1976.
- Dumas Aleksander, *Hrabia Monte Christo*, przeł. Julian Rogoziński, wyd. 7, Warszawa 1988.
- Faulstich Werner, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400-1700)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.
- Floros Constantin, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.
- Floros Constantin, *Anton Bruckner: The Man and the Work*, trans.. Ernest Bernhardt-Kabisch, Peter Lang, Frankfurt am Main 2011.
- Galatopoulos Stelios, *Maria Callas. Boski potwór*, przeł. Bogna Piotrowska, Świat Książki, Warszawa 2002.
- Gerhard Anselm, *Verdi-Bilder*, w: *Verdi-Handbuch*, red. Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Metzler, Kassel 2001.
- Gerhard Anselm, *Verdis „Ästhetik”*, w: *Verdi-Handbuch*, red. Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Metzler, Kassel 2001.
- Gerhard Anselm, „Von der politischen Bedeutung der Oper”. *Politische Untertöne in der französischen und italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, „Studi Pucciniani” 2000, nr 2.
- Grempler Martina, *Die Rolle der Politik*, w: *Verdi-Handbuch*, red. Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Metzler, Kassel 2001.
- Grempler Martina, *Italien zwischen Restauration, Risorgimento und nationaler Einheit*, w: *Verdi-Handbuch*, red. Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Metzler, Kassel 2001.
- Guccini Gerardo, *Spielleitung und Regie*, w: *Geschichte der italienischen Oper*, red. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, übers. von Claudia Just, Paola Riesz, Laaber Verlag, Laaber 1991, Bd. 5: *Die Oper auf der Bühne*, red. Gerardo Guccini.
- Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Lauria Amilcare, *Melchiorre Delfico*, „Ars et Labor” 1906, nr 3, cz. 1, s. 199, www.defilippis-delfico.it/MDFD_Ars_et_Labor_1906.htm (20.07.2014).
- Leopold Silke, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber Verlag, Laaber 2006.
- Mannino Franco, *Visconti e la musica*, Akademos & Lim, Lucca 1994.
- Mascagni Pietro, *In morte di Giuseppe Verdi*, „Rivista d'Italia” 1901, nr 4.

- Martin George, *Aspects of Verdi*, Dodd, Mead & Company, New York 1988.
- Milner Max, *Introduction à „Massimilla Doni”*, w: Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, introductions, notes et documents par Marc Eigeldinger, Max Milner, Paris 1981.
- Newark Cormac, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Nowell-Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, BFI Publishing, London 2003³.
- Parker Roger, „*Arpa d'or dei fatidici vati*”: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1997.
- Pauls Brigit, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Oldenbourg Akademieverlag, Berlin 1996.
- Petrobelli Pierluigi, *From Rossini's „Mosè” to Verdi's „Nabucco”*, w: *idem, Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, red. D. Meccoli, testi di G. Calendoli, G. Cincotti, Editalia, Roma 1962.
- Rosselli John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Rosselli John, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Batsford Ltd., Portland 1991.
- Sawall Michael, „*Der gesungene Krieg kostet auch kein Blut*” – *Verdi, Bellini und Patriotismus in der Oper in der Epoche des Risorgimento aus Sicht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung”*, „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben” 2000, nr 93.
- Schifano Laurence, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, przeł. Elżbieta Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 2010.
- Schwarz Falk, *Farbige Schatten – Der Kameramann Robert Krasker*, Schüren, Marburg 2012
- Smart Mary Ann, *Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento*, w: *The Cambridge Companion to Verdi*, red. Scott L. Balthazar, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Stendhal, *Armancja*, przeł. i przypisami opatrzył Roman Kołoniecki, posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa 1957.
- Verdi Giuseppe, *Il Trovatore*, Milan: Giovanni Ricordi, b.r.w., reprint: New York 1994, Dover Publications, http://imslp.org/wiki/Il_trovatore_%28Verdi,_Giuseppe%29 (5.02.2014). Viale Ferrero Mercedes, *Theater und Bühnenraum*, w: *Geschichte der italienischen Oper*, red. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, übers. von Claudia Just, Paola Riesz, Laaber Verlag, Laaber 1991, Bd. 5: *Die Oper auf der Bühne*, red. Gerardo Guccini.
- Visconti Luchino, *Senso*, starring Alida Valli and Farley Granger, distributed by Studiocanal, Optimum World, 2007, 116 min (Artwork © 2007 Optimum Releasing Ltd.).
- Wagner Hans-Joachim, *Il Trovatore*, w: *Verdi-Handbuch*, , red. Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, współpr. Ch. Fischer, Metzler, Kassel 2001.
- Wojnicka Joanna, „*Zmysły*” – *film Luchino Viscontiego, opowiadanie Camillo Boito*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27.