

BOGUMIŁA MIKA

INTERMEDIALNY KOMUNIKAT
O WYZWANIACH PŁYNĄCYCH ZE SPOTKANIA
GATUNKÓW OPERY I FILMU*

Związki opery i filmu istnieją od ponad stu lat. Ekranizacje oper stanowiły jedną z dróg, którymi mogło podążać kino. Zanim jednak było ono zdolne podjąć takie wyzwanie, czerpało z opery i jej cech dystynktywnych w całej obfitości. Mimo upływu lat i zmiennych faz zainteresowania kina sztuką operową wzajemna atrakcyjność obu tytułowych mediów stanowi nadal żywe zjawisko i zachęca do bliższego zaprezentowania. Stawia również przed badaczami tej intertekstualnej problematyki nowe wyzwania. Niniejszy artykuł jest poświęcony obecności opery w filmie, a także kilku sposobom naukowego ujmowania intermedialnego komunikatu, rodzącego się w rezultacie spotkania muzyki artystycznej (opery) z kulturą popularną (kinem).

Z HISTORII WZAJEMNYCH RELACJI

Początków wzajemnych relacji opery i kina należy poszukiwać już pod koniec XIX wieku. Według tekstu opublikowanego w „Le Figaro” w dniu 8 maja 1883 r. Thomas Alva Edison – uznawany za wynalazcę kinetoskopu¹ – wydał następujące

Dr hab. BOGUMIŁA MIKA, prof. UŚ – Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Sztuce; adres e-mail: bogumila.mika@us.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6709-1109>.

*Działania badawcze, na których opiera się niniejszy artykuł, zostały wsparte ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

¹ Kinetoskop był urządzeniem służącym do wyświetlania ruchomych obrazów, przeznaczonym dla jednego widza, a opatentowanym przez Thomasa Alwę Edisona w 1891 r. Stał on u podstaw rozwoju kinematografii.

oświadczenie: „Mój system pozwoli równocześnie słuchać i oglądać operę, komedię lub osobę”². Wymienienie opery na pierwszym miejscu może sugerować jej ówczesną rangę i wyrażać nadzieję na zainteresowanie nią w gronie odbiorców nowego medium.

Ambicją wczesnego kina było prezentowanie kompletnych, sfilmowanych oper, trudności techniczne takiego przedsięwzięcia narzucały jednak ograniczenia i zmuszały producentów do ekranizowania wyłącznie fragmentów operowych. Brak pewności, czy tak okrojone dzieła faktycznie przyciągną do kin wystarczająco duże grono odbiorców (gwarantujące zwrot inwestycji), sprawił, że łączono je z lżejszym, rozrywkowym repertuarem. Nowa forma widowiska – uwzględniająca, poza fragmentami operowymi, tańce, piosenki i wirtuozowskie popisy – dzięki technologii Vitafonu³ mogła sprostać rozmaitym gustom publiczności. Oparta o nagranie, była tańsza niż organizowanie występów artystów różnorodnych proveniencji⁴.

Opera, zwłaszcza werystyczna, stanowiła ważne dramaturgiczne źródło inspiracji dla filmu niemego. Śladem pierwowzoru akcja i gest stały się bowiem w kinie niemym głównymi sposobami komunikacji między aktorami a publicznością⁵. Adaptacje wybranych elementów stylu operowego – zwłaszcza ruchu, rytmu i wspomnianych już gestów – uzasadniały sposoby gry aktorskiej w ekranowych produkcjach⁶. Carlo Piccardi⁷ podkreślał, że recytacja w filmach niemych nie odbywała się w rytm słów, ale w rytm muzyki, którą gest operowy w pewien sposób „rozrzedzał”⁸. Ten sam gest aktorski zaczerpnięty z opery mógł jednak wywołać odmienny od scenicznego efekt na ekranie (w zbliżeniu do kamery)⁹. Inspiracje

² Michel Chion, *Music in Cinema*, tłum. i red. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2021), 27. (Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów w artykule pochodzą od autorki).

³ Była to technologia typu „sound-on-disc” stanowiąca próbę synchronizacji dźwięku i obrazu w taki sposób, że nagrywany dźwięk dochodził z urządzenia obcego względem projektora. Pierwszy długometrażowy film z muzyką i efektami dźwiękowymi przy użyciu Vitafonu wyprodukowano w 1926 r. Zob. Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej* (Kraków: Musica Iagellonica, 2014), 111.

⁴ Chion, *Music in Cinema*, 59; Piotrowska, *O muzyce i filmie*, 111-113.

⁵ Helen M. Greenwald, rec.: Marcia J. Citron, „Opera on Screen”, *Music and Letters* 83, nr 3 (2002): 502.

⁶ Wielu śpiewaków operowych podejmowało zresztą grę aktorską w filmach niemych.

⁷ Carlo Piccardi, *Ciné-Mémoire 1991: Films retrouvés, films restaurés* (publikacja z I Międzynarodowej Konferencji “CinéMémoire”) (Paris: CinéMémoire, 1993), 85.

⁸ Chion, *Music in Cinema*, 42.

⁹ Michał Oleszczyk, „David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać”, w: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014), 280.

operowe i teatralne zostawały więc poddawane natychmiastowej transformacji znaczeniowej.

W realizacjach rodzącego się filmu dźwiękowego inspiracje operowe nie były już tak powszechne. W kinie głównego nurtu opera niejako wypadła z łask. Od reżyserów wymagano uzasadnienia obecności muzyki konkretnymi elementami akcji lub scenerii (takimi jak gramofon, radio, pianino, śpiewacy, muzycy). Alternatywą stały się kompletne adaptacje filmowe oper lub operetek przenoszące pierwowzory w określone ramy czasu i przestrzeni. Z czasem opera odrodziła się w filmie poprzez wykorzystanie jej popularnych fragmentów w produkcjach mainstreamowych (na przykład w thrillerach, komediach, dramatach, kryminałach) oraz w postaci wybitnych ekranizacji operowych zrealizowanych w ostatnich dekadach XX wieku¹⁰.

KRYTYCY I ENTUZJAŚCI

Spotkanie gatunku operowego z kinem wielokrotnie zauważali i komentowali uznani teoretycy filmu. Warto tu przywołać kilka ich wypowiedzi – zarówno entuzjastycznych, jak i krytycznych.

Siegfried Kracauer, słynny niemiecki teoretyk filmu, badacz kultury i socjolog, zauważył, iż „świat opery jest zbudowany na przesłankach radykalnie odmiennych od podejścia kinowego”¹¹. Jego zdaniem wartości i znaczenia „monstrualnego amalgamatu”, jakim jest opera, w żadnej mierze nie dadzą się pogodzić „z krytycznym potencjałem popkulturowo rozumianego kina”¹². Operę i kino dzieli niemal wszystko, pozostają wobec siebie wzajemnie sprzeczne, choć i – paradoksalnie – wzajemnie atrakcyjne¹³.

Również Theodor W. Adorno pisał o relacjach zachodzących między operą a kinem. Według niego jednak oba te gatunki łączyły znaczące podobieństwa estetyczne i historyczne. W pracy *Komposition für den Film* Adorno wraz z Hannsem Eislerem krytykowali manierę wagnerowskich motywów przewodnich (osadzoną pierwotnie

¹⁰ Piotrowska, *O muzyce i filmie*, 280-284; Joanna Maleszyńska, „«The movie goes to... the opera!»». Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem”, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska (Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2016), 284; Małgorzata Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2018), 453-457; Iwona Sowińska, „Dwuznaczny powab. Opera w kinie”, *Kwartalnik Filmowy* 31, nr 66 (2009): 128.

¹¹ Siegfried Kracauer, „Opera on the Screen”, *Film Culture*, nr 1 (1955): 19.

¹² Jeongwon Joe, i Rose Theresa, red., *Between Opera and Cinema* (New York: Routledge, 2002), XI-XII.

¹³ Joe i Theresa, *Between Opera and Cinema*, XI.

w stylu późnoromantycznym, w formie rozbudowanych dramatów muzycznych). Autorzy uważali, że skromne rozmiary partytury filmowej nie sprzyjają właściwemu operowaniu lejtmotywami, więc intencje Wagnera zostają w filmie odczytane niepoprawnie¹⁴.

Bertold Brecht z kolei zauważał, że kino stanowi przykład medium realistycznego, podczas gdy opera – za sprawą muzyki – jest całkowicie pozbawiona realizmu¹⁵. Operę i kino dzielił również ich status społeczny: opera to „bastion kultury wysokiej”, a kino to przede wszystkim popularna rozrywka¹⁶.

W 1987 r. Jeremy Tambling – brytyjski pisarz, literaturoznawca i krytyk – zainicjował systematyczne badania wzajemnych relacji opery i filmu¹⁷. Objawił się on wówczas jako zdecydowany krytyk opery postrzeganej przez pryzmat jej ram instytucjonalnych i przywilejów kulturowych. Oskarżał operę o rytualizm i wzmacnianie elitarystycznych wartości, zarzucał bezradność w stosunku do faktycznych problemów otaczającej rzeczywistości społecznej. Podważał operową ahistoryczność lub transhistoryczność, uznając ją za czystą hipokryzję. Przełomową i upragnioną destabilizację reżimu sztuki wysokiej dostrzegł natomiast w ekranizacjach oper i możliwości ich mechanicznej reprodukcji. Sugerował, by raczej celebrować niż opłakiwać utratę swoistej „aury” towarzyszącej prezentacjom opery na żywo.

Amerykańska muzykolog Marcia J. Citron, entuzjastka ekranizacji oper, zastanawiała się z kolei, w jaki sposób filmy komentują samą „operowość”. W ekranizacjach oper badaczka poszukiwała estetycznych śladów pierwowzoru, takich jak epickość stylu, przesadna emocjonalność, sztuczność wypowiedzi. Analizując filmy wysuwające operę na pierwszy plan, uznała, że warto je traktować według kryteriów tekstowych¹⁸.

Citron zauważyła, że dzięki ekranizacjom oper zyskało samo kino, została bowiem zerwana filmowa tyrania aspektu wizualnego¹⁹. Sam zaś głos operowy – nie płynący bezpośrednio ze sceny, lecz nagrany uprzednio i następnie wykorzystany – stał się bardzo ewokatywną jakością, niosącą ze sobą ogromny potencjał konotacji kulturowych.

¹⁴ Piotrowska, *O muzyce i filmie*, 149-150.

¹⁵ Bertold Brecht, *Wartość mosiądzu*, tłum. Maria Kurecka i in. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975); Angelos Koutsourakis, *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 83-110.

¹⁶ Herbert Lindenberger, „From Opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions”, w: *Post-modern Genres*, red. M. Perloff (Norman: University of Oklahoma Press, 1989), 41.

¹⁷ Jeremy Tambling, *Opera, Ideology and Film* (Manchester: Manchester University Press, 1987).

¹⁸ Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 42.

¹⁹ Citron, *When Opera Meets Film*, 167.

Badaczka podniosła również kwestię wyjątkowej roli kulturowej spełnianej przez ekranizacje. Pytała, czy przyczyniają się one do modernizacji dobrze już ugruntowanego repertuaru operowego²⁰. Podkreśliła, że chociaż – w przypadku ekranizacji – opera służy jako oczywisty punkt wyjścia dla filmu operowego, to poprzez spotkanie obu gatunków „opera może ujawnić coś fundamentalnego na temat filmu, a film może uczynić to samo w odniesieniu do opery”²¹. Podczas analiz zekranizowanych oper należy zatem koncentrować się na elementach, które wytwarzają znaczenie szczególnego rodzaju; ostatecznie przecież, wraz z formułą ekranizacji, między dwiema odmiennymi formami reprezentacji (operą i filmem) wytwarzają się nowe, bogate, interesujące i złożone zależności²².

Ekranizacje oper dysponują ponadto znacznie większymi możliwościami niż realizacje przedstawień na żywo. W ekranizacjach można bowiem uwzględnić autentyczne i egzotyczne lokacje, a także swobodne przemieszczanie się z miejsca na miejsce. Zekranizowana opera staje się gatunkiem niezależnym, nacechowanym odrębnymi właściwościami. Wyznacza własny sposób radzenia sobie z narracją, dyskursem i reprezentacją, a wykorzystana muzyka operowa dostarcza przygotowywanej produkcji głębszych znaczeń, czasami stanowiąc nawet rodzaj kontrapunktu dla kolejnych rozgrywających się scen²³.

Na jeszcze inny aspekt spotkania opery z filmem zwracał uwagę Sam Abel. Jego zdaniem opera zapośredniczona współczesnymi mediami (takimi jak kino) zyskała wyższą rangę, a jej znaczenie przewyższa znaczenie realizacji *live*. Taki medialny zwrot odbywa się jednak pewnym kosztem: oryginalna opera traci swój rozmach na rzecz produkcji atrakcyjnej rynkowo, ale jednocześnie skromnej, skondensowanej i odbieranej wyłącznie na ekranie telewizyjnym²⁴.

WYZWANIA DLA ODBIORCÓW

Poza ekranizacją oper można wyróżnić jeszcze dwa inne rodzaje spotkań omawianych tu gatunków. Pierwszym z nich byłoby wykorzystanie fragmentów operowych

²⁰ Erica Jeal, „Making Tracks”, rec.: Marcia J. Citron, „Opera on Screen”, *The Musical Times* 142, nr 1874 (2001): 66.

²¹ Citron, *When Opera Meets Film*, 1; Laura Basini, rec.: Marcia J. Citron, „When Opera Meets Film”, *Notes* 68, nr 2 (2011): 392.

²² Por. Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack* (London–New York: Routledge, 2013).

²³ Marcia J. Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000), 9, 22.

²⁴ Sam Abel, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance* (Boulder, CO: Westview Press, 1996); Joe i Theresa, *Between Opera and Cinema*, XI.

w ścieżkach dźwiękowych popularnych filmów. Takie aluzyjne odniesienia czy dosłowne cytowania mają za zadanie wydobyć konkretne, osadzone kulturowo znaczenia powiązane z oryginałem. Mogą się także przyczyniać do wzrostu zainteresowania samym gatunkiem operowym w gronie publiczności masowej, zwykle obojętnej wobec tej artystycznie wyrafinowanej sztuki²⁵.

Drugim jest wykorzystanie w filmie wybranych atrybutów kojarzonych z operą, takich jak śpiew operowy, postać diwy, scena czy budynek operowy. Obecność bohatera wokalnego czy elementów zaczerpniętych ze scenerii operowej przywołuje konkretne znaczenia i konkretne konwencje, tyle że oddziałujące już inaczej na wyobraźnię odbiorcy niż cytowana muzyka. Samemu reżyserowi pozwalają zaś na swobodne traktowanie fabuły, autorskie ujęcia i niczym nie skrupowane, oryginalne wykorzystanie atrybutów pierwotnego medium.

Ponadto filmy wykorzystujące rozmaite tradycje operowe mogą stanowić rodzaj istotnych mediacji między przeszłością a teraźniejszością. To dzięki takim aluzyjnym odniesieniom czy przywołaniom zostaje uruchomiona i zaangażowana pamięć kulturowa odbiorców²⁶.

W każdym przypadku, dla zaistnienia właściwego porozumienia między reżyserem filmu a jego odbiorcą, jest wymagana uprzednia znajomość pierwowzoru: znajomość fabuły opery oraz jej najsłynniejszych fragmentów (najlepiej wraz z tekstami, zwłaszcza w przypadku arii). Poza konwencjonalnymi ekranizacjami, zrealizowanymi według tradycyjnych reguł, spełniającymi oczekiwania określonej grupy odbiorców, filmy wykorzystują opery lub ich fragmenty jako komentarz do własnych scen, w celu ukazania nowego, głębszego znaczenia. Z tego powodu opera na ogół nie odgrywa wyłącznie roli dekoracyjnej, ale dostarcza filmowi fundamentalnej wartości semantycznej.

WYZWANIA DLA BADACZY

Hybrydowe medium w postaci zekranizowanej opery dostarcza badaczom materiału trudnego do całościowej analizy, wykraczającej poza ich typowe kompetencje. Dla muzykologa tekstem do analizy jest przecież wyłącznie partytura (zapis nutowy). Analiza muzykologiczna będzie zatem uwzględniać immanentne cechy samej muzyki (np. kształt linii melodycznej, harmonikę, rytm, dynamikę, agogikę) i skoncentruje się wokół adaptacji lub transformacji tych muzycznych parametrów na potrzeby samego filmu.

²⁵ Joe i Theresa, *Between Opera and Cinema*, XI.

²⁶ Joe i Theresa, *Between Opera and Cinema*, XIII.

Tekstem dla filmoznawcy będą tymczasem relacje zachodzące między dźwiękiem a obrazem filmowym, przy czym muzyka w filmie stanowi dla niego element zapamiętanego wydarzenia, obarczonego konkretnymi właściwościami i znaczeniem kulturowym²⁷. Analiza filmoznawcza skoncentruje się więc na zależnościach muzyczno-wizualnych. Co więcej, z punktu widzenia badacza filmu profesjonalna analiza muzykologiczna nie wyda się konieczna dla zrozumienia muzyki (opery) i jej roli w filmie.

Przy okazji ekranizacji oper problematyczne staje się również rozróżnienie na muzykę diegetyczną i niediegetyczną²⁸, wypracowane na gruncie muzyki filmowej²⁹. Jako diegetyczną określa się zazwyczaj muzykę pochodzącą z diegezy filmu, czyli ze źródła w ramach narracji filmowej, z historii w filmie. Stanowi ona przeciwieństwo dla muzyki tła, postrzeganej przez widza jako pochodzącej spoza sfery filmu i niezauważalnej dla ekranowych bohaterów (niediegetycznej)³⁰.

Tymczasem w operze muzyka pełni rolę głównego dyskursu, w którym artykułowana jest opowieść (w filmie taką funkcję pełni zwykle mowa). Jeśli zatem fizyczna obecność źródła dźwięku stanowi kryterium definiujące muzykę diegetyczną, to wszelki śpiew w operze filmowej powinien być uważany za diegetyczny. Nie jest to jednak poprawny sposób uchwycenia obecności muzyki, która przecież w zekranizowanej operze pełni zarówno funkcję narratora, jak i reprezentanta stanów emocjonalnych protagonistów. Muzyka tworzy główny dyskurs, ale potrafi też manipulować emocjami odbiorcy, powodując, że wobec różnorodnych wydarzeń zajmuje on konkretną pozycję³¹. W operze filmowej wymiary diegetyczne i niediegetyczne wzajemnie się przenikają, a zatem kategorie te – jako narzędzie analityczne – tracą swoją zasadniczą przydatność³².

²⁷ Emilio Audissino, *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach* (London: Palgrave Macmillan, 2017), 19; Carolyn Abbate i Roger Parker, *A History of Opera: The Last Four Hundred Years* (London–New York: Penguin Books, 2012), 3-4.

²⁸ Jeongwon Joe, rec.: Marcia J. Citron, „Opera on Screen”, *Cambridge Opera Journal* 13, nr 1 (2001): 83.

²⁹ O tym, że termin „muzyka diegetyczna” jest kłopotliwy i niejednoznaczny w wielu badaniach nad spotkaniem opery i kina, pisał zwłaszcza Robbert van der Lek (*Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity Between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)* (Amsterdam: Rodopi, 1991)), dedykując całe studium porównaniu tych dwóch gatunków.

³⁰ Aby uwzględnić sytuacje wykraczające poza standardową binarność, Claudia Gorbman dodała termin „metadiegetyczny”. Od tamtej pory jednak badacze nadal zauważają potrzebę dopracowania kategorii, która lepiej odzwierciedlałaby współdziałanie narracji, sprawczości i widowiskowości. Zob. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 22-23; oraz Citron, *When Opera Meets Film*, 55.

³¹ Peter Rabinowitz, „Music, Genre, and Narrative Theory”, w: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, red. M.-L. Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), 307.

³² Joe, rec.: Marcia J. Citron, 83.

Wraz z procesem adaptacji oper rodzą się nowe wyzwania i interesujące pytania. Oto kilka z nich: W jaki sposób tekst zaczerpnięty z przeszłości może zostać potraktowany przez nowe medium? Jaką formę powinno przybrać to nowe, drugie, filmowe życie opery? Do jakich celów może być wykorzystany pierwowzór i do jakiego stopnia może zostać przekształcony? Co w sytuacji, gdy genialne dzieło operowe zostanie zaadaptowane w kiczowaty sposób? Wszak dobra partytura muzyczna nie gwarantuje udanej produkcji filmowej.

Ciągłość muzyki operowej wcale nie ułatwia pracy reżyserowi, nie zawsze sprzyja też produkcji filmowej³³. Zarówno na poziomie praktycznym, jak i ściśle technicznym trudniej jest zrealizować filmowo kompletną partyturę niż pojedynczy numer operowy. Już Leonid Sabaniejew (1881-1968) zauważył, że „muzyka złożona z dyskretnych bloków, powtarzalnych i łatwych do usunięcia, sprawdza się [w filmie] najlepiej”³⁴.

Dynamiczne procesy określające funkcjonowanie i zrozumienie hybrydowego gatunku opera-film zachęcają analityków do zastosowania nowszych metodologii badań. Jedną z nich stanowi teoria intermedialności autorstwa italianisty Bernharda Kuhna³⁵ wraz z kategoriami intermedialności zaproponowanymi przez Wenera Wolfa³⁶. System Wolfa wyróżnia dwie kategorie pozwalające uchwycić znaczenie komponentów w kombinacji medialnej – są nimi intermedialność jawna i intermedialność ukryta³⁷. Pierwsza zachodzi wówczas, gdy oba „media są bezpośrednio obecne wraz ze swymi typowymi lub konwencjonalnymi znacznikami, a więc w konsekwencji każde medium pozostaje odrębne i w zasadzie może być «cytowalne» oddzielnie”³⁸. Przy okazji intermedialności ukrytej wyłącznie jedno medium przyjmuje status dominującego, co bezpośrednio wyraża się typowymi i konwencjonalnymi znacznikami. Medium niedominujące jest obecne tylko pośrednio, wewnątrz pierwszego medium³⁹. Rzeczywiste sytuacje mające charakter

³³ Citron, *Opera on Screen*, 110.

³⁴ Joe, rec.: Marcia J. Citron, 84.

³⁵ Bernhard Kuhn, *Die Oper im italienischen Film* (Essen: Die Blaue Eule, 2005).

³⁶ Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi, 1999); oraz Werner Wolf, „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, w: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart (Amsterdam: Rodopi, 2002), 13-34.

³⁷ Zdaniem Citron modyfikacje Wolfa wprowadzone w pracy z 2002 r. są zbyt złożone i dlatego mniej przydatne niż wcześniejsze studium dla analizy relacji opera–film. Zob. Citron, *When Opera Meets Film*, 251.

³⁸ Wolf, *The Musicalization of Fiction*, 40.

³⁹ Wolf, *The Musicalization of Fiction*, 41.

relacji hybrydowych okazują się jednak o wiele bardziej złożone, a ich analiza wymaga uwzględnienia dodatkowych czynników, np. intensywności samej relacji intermedialnej. Należy też wziąć pod uwagę to, że jedno lub kilka mediów same w sobie mogą być hybrydowe, jak to ma miejsce w przypadku opery czy filmu⁴⁰.

OPERA A MUZYKA FILMOWA

Tworzenie muzyki do filmu bywa często postrzegane w analogii do komponowania muzyki operowej. W obu wypadkach bowiem ostateczna fabuła (filmowa lub sceniczna) zostaje zilustrowana odpowiednio dobraną muzyką. Na błąd takiego rozumowania i jedynie pozorną zbieżność w obrębie współdziałania wymiaru dźwiękowego z wizualnym i fabularnym/scenicznym zwrócił uwagę Emilio Audissino⁴¹.

Pisząc o wzajemnych podobieństwach i różnicach między operą i kinem – w kontekście narracyjnym – włoski badacz zauważa, iż kompozytor operowy zwykle nie tworzy muzyki, mając przed oczyma wyraźne wyobrażenie jej potencjalnej inscenizacji. W partyturze mogą oczywiście zostać uwzględnione odnoszące się do niej wskazówki. Analiza konkretnej realizacji operowej – obejmująca nie tylko muzykę, lecz także całe przedstawienie – opisywałaby zatem wyłącznie jedną, konkretną prezentację oraz skupiałaby się na pojedynczej, specyficznej interakcji muzyki z wymiarem scenicznym i wizualnym. Nie byłaby ona prawomocna dla innego przedstawienia (nie obowiązywałaby dla niego), co zgadza się z intencją kompozytora, który przecież nie zakłada, że wystawienie opery ograniczy się do wyłącznie jednej inscenizacji. Opera jest sztuką wykonawczą, niezachowującą stabilności podczas swych kolejnych realizacji⁴².

Film, przeciwnie, stanowi stabilny, końcowy rezultat współpracy rozmaitych jego twórców. Jest dziełem odtwarzanym w konkretnej, raz na zawsze ustalonej postaci. Kompozytor, pisząc muzykę do filmu, ma na względzie konkretny obraz, a efekt jego pracy twórczej to istotny element całej ścieżki dźwiękowej (uwzględniającej też inne elementy sonosfery, np. dialogi czy *foley*). Co więcej, ten wymiar brzmieniowy stanowi dopełnienie wymiaru wizualnego i wspólnie tworzą one nierozzerwalny, ostateczny produkt. Intencje kompozytora mogły być uwzględnione jedynie na poziomie realizacyjnym. Podczas kolejnych prezentacji film nie zmieni już swego narracyjnego, wizualnego ani też dźwiękowego oblicza.

⁴⁰ Citron, *When Opera Meets Film*, 8.

⁴¹ Audissino, *Film/Music Analysis*, 19-20.

⁴² Audissino, *Film/Music Analysis*, 20.

Następna różnica odnosząca się do tworzenia muzyki operowej i filmowej dotyczy decyzji artystycznych podejmowanych przez kompozytora. W przypadku filmu konkretne wybory muzyczne (stylistyczne, wyrazowe, instrumentacyjne i dotyczące w zasadzie wszystkich parametrów dźwiękowych) powinny dokonywać się z uwzględnieniem pozostałych, nieaudialnych elementów przygotowywanej produkcji. Rodzi to swoiste problemy analityczne, a sama muzykologia nie dostarcza narzędzi do opisu muzyki funkcjonującej w połączeniu z innymi wymiarami filmu⁴³.

Choć zarówno opera, jak i film opowiadają historie, to ich opowieść ma różną konstrukcję – nie można jej więc postrzegać w sposób tożsamy i analizować np. w kategoriach *storytellingu*. Film narracyjny jest bowiem historią opowiedzianą, a następnie wyreżyserowaną i zarejestrowaną za pośrednictwem aparatury filmowej: inscenizacja (*mise-en-scène*) łączy się z pracą kamery, sposobem oświetlenia, efektami optycznymi czy dźwiękowymi. Analiza muzyczna, inspirowana procedurami analizy operowej, a zastosowana na potrzeby analizy muzyki w filmie, będzie ograniczona do struktury narracyjnej i inscenizacji. Jej rezultat – porównywalny do analizy każdej innej formy muzyki użytkowej – nie uchwyci specyfiki przekazu filmowego⁴⁴.

Audissino wzmacnia swą opinię stanowiskiem Claudii Gorbman, która już w latach 80. XX wieku ostrzegała, iż „ocenianie muzyki filmowej w taki sposób, w jaki ocenia się muzykę «czystą», jest ignorowaniem jej statusu stanowiącego rezultat współpracy [z innymi elementami] w filmie”. Dodała, że „ostatecznie to kontekst narracyjny oraz wzajemne relacje między muzyką a pozostałymi elementami produkcji decydują o skuteczności muzyki filmowej”⁴⁵.

UWAGI KOŃCOWE

Spotkanie gatunków opery i filmu, do którego doszło przed ponad stu laty, ma swoją kontynuację do czasów obecnych. Z naśladownictwa gestów, rytmu i stylu operowego w produkcjach kina niemego, a następnie z przenoszenia na ekran słynnych dzieł operowych rozwinęła się z czasem cała sieć wzajemnych inspiracji i odniesień, ogromnie złożona przestrzeń współistnienia muzyki operowej i kultury popularnej.

W gronie badaczy, ale i odbiorców, już pod koniec XX wieku narodziło się pytanie o to, czy kinowe ekranizacje oper mogą wyprzeć ich realizacje na żywo i chęć uczestnictwa w takich spektaklach. Po latach utrwalania się obu praktyk kulturo-

⁴³ Audissino, *Film/Music Analysis*, 20.

⁴⁴ Audissino, *Film/Music Analysis*, 20.

⁴⁵ Gorbman, *Unheard Melodies*, 12.

wych wydaje się, iż nie ma takiej obawy. Choć sfilmowane opery prawdopodobnie jedynie w niewielkim stopniu przyczyniły się do zainteresowania pierwotnym gatunkiem, to jednak produkcje operowe najlepszych scen światowych z czasem same zbliżyły się do realizacji ekranowych. Przykładem mogą być spektakle z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, przygotowane z iście filmowym rozmachem, transmitowane *live* do sal kinowych całego świata i potencjalnie angażujące globalną społeczność odbiorców.

Realizacje filmowe znacząco przyczyniają się do zrozumienia opery. Opera zaś wnosi do filmu swój kontekst kulturowy, swoje pierwotne znaczenie, swą tematykę (jako punkt wyjścia do reżyserskich przekształceń) i własną stylistykę muzyczną. Reżyserskie skupienie uwagi na operze może sprawić, że kiedyś stanie się ona gatunkiem bardziej interesującym dla publiczności masowej.

Spotkanie opery z filmem – niejednokrotnie uznawane za rodzaj hybrydy⁴⁶ – otwiera bogate, niejednoznaczne, interesujące i złożone przestrzenie między tymi dwoma formami reprezentacji. Obejmują one różnorakie wymiary: estetyczne, techniczne, kulturowe, historyczne, ideologiczne i instytucjonalne⁴⁷. Ta hybrydyczność stawia też kolejne wyzwania przed badaczami zjawiska, a wspomniana teoria intermedialności wydaje się jedną z interesujących propozycji analitycznych. Wzajemne związki opery i filmu są zagadnieniem prawdziwie wielowymiarowym; co więcej, nadal ważnym i aktualnym.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate, Carolyn, i Roger Parker. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. London–New York: Penguin Books, 2012.
- Abel, Sam. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Audissino, Emilio. *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Basini, Laura. Rec.: Marcia J. Citron, „When Opera Meets Film”. *Notes* 68, nr 2 (2011): 392-394.
- Brecht, Bertold. *Wartość mosiądzu*. Tłum. Maria Kurecka i in. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Chion, Michel. *Music in Cinema*. Tłum. i red. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2021.
- Citron, Marcia J. *Opera on Screen*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Citron, Marcia J. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Greenwald, Helen M. Rec.: Marcia J. Citron, „Opera on Screen”. *Music and Letters* 83, nr 3 (2002): 501-503.

⁴⁶ Choć omawiałam jedynie obecność opery w filmie.

⁴⁷ Joe, rec. Marcia J. Citron, 85.

- Jeal, Erica. „Making Tracks”. Rec.: Marcia J. Citron, „*Opera on Screen*”. *The Musical Times* 142, nr 1874 (2001): 65-66.
- Joe, Jeongwon. *Opera as Soundtrack*. London–New York: Routledge, 2013.
- Joe, Jeongwon. Rec.: Marcia J. Citron, „*Opera on Screen*”. *Cambridge Opera Journal* 13, nr 1 (2001): 81-85.
- Joe, Jeongwon, i Rose Theresa, red. *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge, 2002.
- Koutsourakis, Angelos. *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Kracauer, Siegfried. „Opera on the Screen”. *Film Culture*, nr 1 (1955): 19-21.
- Kuhn, Bernhard. *Die Oper im italienischen Film*. Essen: Die Blaue Eule, 2005.
- van der Lek, Robbert. *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity Between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Lindenberger, Herbert. „From Opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions”. W: *Postmodern Genres*, red. M. Perloff, 28-53. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.
- Maleszyńska, Joanna. „«The movie goes to... the opera!». Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem”. W: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, 281-297. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2016.
- Oleszczyk, Michał. „David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać”. W: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, 275-313. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.
- Piccardi, Carlo. *Ciné-Mémoire 1991: Films retrouvés, films restaurés* (publikacja z I Międzynarodowej Konferencji “CinéMémoire”). Paris: CinéMémoire, 1993.
- Piotrowska, Anna G. *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*. Kraków: Musica Iagellonica, 2014.
- Rabinowitz, Peter. „Music, Genre, and Narrative Theory”. W: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, red. M.-L. Ryan, 305-328. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Sokalska, Małgorzata. *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2018.
- Sowińska, Iwona. „Dwuznaczny powab. Opera w kinie”. *Kwartalnik Filmowy* 31, nr 66 (2009): 127-138.
- Tambling, Jeremy. *Opera, Ideology and Film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Wolf, Werner. „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S.M. Lodato, S. Aspden i W. Bernhart, 13-34. Amsterdam: Rodopi, 2002.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

INTERMEDIALNY KOMUNIKAT
O WYZWANIACH PŁYNĄCYCH ZE SPOTKANIA
GATUNKÓW OPERY I FILMU

Streszczenie

Niniejszy artykuł traktuje o miejscach spotkania i wzajemnego oddziaływania opery i filmu oraz o wyzwaniach dla odbiorców (w tym także badaczy), jakie płyną z tego spotkania. Pierwsze medium reprezentuje muzykę artystyczną, drugie zaś kulturę popularną. Spotkanie opera–film można określić mianem relacji hybrydowej, i to wyższego rzędu, każde bowiem z tych mediów samo w sobie jest też hybrydowe, co jeszcze bardziej komplikuje proces analityczny. Tekst omawia skrótowo historię związków opery i filmu, wskazuje też rodzaje tych relacji. Przedstawia stanowiska wybranych, znaczących

krytyków i analityków filmu, dotyczące tytułowego zagadnienia. Zwraca uwagę na metodologiczne wyzwania stawiane zarówno przed filmoznawcami, jak i muzykologami. Wreszcie jest przywołana teoria intermedialności Wernera Wolfa stanowiąca atrakcyjną propozycję analityczną dla badań relacji opera–film.

Słowa kluczowe: opera; film; intermedialność; analiza; gatunek muzyczny

INTERMEDIA MESSAGE
ON THE CHALLENGES OF THE ENCOUNTER
OF OPERA AND FILM GENRES

S u m m a r y

The article is devoted to the mutual encounter between the genres of opera and film, their interaction and the challenges for the audience (including researchers) that arise from this meeting. The first medium represents art music, while the second one represents popular culture. The meeting opera–film can thus be described as a hybrid relationship and of a higher order because each of these media is also hybrid, which further complicates the analytical process. The text briefly discusses the history of the relationship between opera and film and indicates the types of these relationships. Then it presents the positions of the chosen, significant film critics and analysts on the title issue. It draws attention to the methodological challenges faced by both film scholars and musicologists. Finally, Werner Wolf's theory of intermediality is invoked as an attractive analytical proposal for the study of opera–film relations.

Keywords: opera; film; intermediality; analysis; musical genre